

GIORGIO FOSSALUZZA

VITTORE CARPACCIO A POZZALE DI CADORE

1519





L'ARTE NELLE VENEZIE

STUDI RICERCHE ITINERARI

a cura di Giorgio Fossaluzza

1

Giorgio Fossaluzza

VITTORE CARPACCIO A POZZALE DI CADORE, 1519.

LE ULTIME OPERE PER VENEZIA, ISTRIA E CADORE.

in copertina

Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono e angelo musicante, i santi Tommaso apostolo, Dionisio vescovo, Rocco e Sebastiano*, 1519, particolare. Pozzale di Cadore (Belluno), chiesa parrocchiale di San Tommaso apostolo.

Vittore Carpaccio a Pozzale di Cadore, 1519

in ricordo di Ugo Pomarici



VITTORE CARPACCIO
A POZZALE DI CADORE, 1519

Giorgio Fossaluzza

con il patrocinio di



Magnifico Comune di Pieve di Cadore



Magnifica Comunità di Cadore



Ufficio Beni Culturali e Arte Sacra
della Diocesi di Belluno-Feltre



Fondazione Ettore Pomarici Santomasi
Gravina di Puglia

redazione e apparati
Rosalba Molesì

progetto e realizzazione grafica
Stefano Pizziolo

editore
Edizioni Stilus - Grafica 6 S.a.s.
tel. 0422.345332
www.edizionistilus.com
www.grafica6.com

il volume è edito con il contributo di
Società Finargo S.r.l. Venezia

Senza regolare autorizzazione è vietata la riproduzione, anche parziale o a uso interno didattico, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia.

© 2012 Edizioni Stilus - Grafica 6 S.a.s.
Zero Branco, Treviso.

ISBN 978-88-905941-6-8

L'autore desidera esprimere sincera gratitudine al prof. Lionello Puppi per la partecipazione al volume con la sua premessa autorevole e illuminante; alla dott.ssa Marta Mazza per aver contribuito con un saggio significativo sulla storia del restauro del dipinto di Carpaccio di Pozzale e al dott. Gianluca Poldi per le analisi scientifiche e l'impegno dimostrato nella loro valutazione comparativa.

Sentimenti di gratitudine sono rivolti al professor Luciano Gargan dell'Università degli Studi di Pavia per il prezioso e paziente contributo all'edizione dei documenti cinquecenteschi.

Le ricerche d'archivio sono state facilitate dalla disponibilità squisita e generosa di mons. Ausilio Da Rif dell'Archivio diocesano di Belluno, dall'accoglienza e prodighi aiuti della prof.ssa Noemi Nicolai della Biblioteca Storica Cadonina di Vigo di Cadore, del signor Antonio Genova, archivista della Magnifica Comunità del Cadore.

L'autore desidera dare testimonianza della facilitazione e sostegno alle ricerche e studi ricevuti in ripetute occasioni da mons. Renzo Marinello, Arcidiacono del Cadore, dal signor Sindaco di Pieve di Cadore, signora Maria Antonia Ciotti, degli incoraggiamenti del professor Renzo Bortolot, presidente della Magnifica Comunità del Cadore, della prof. ssa Maria Giovanna Coletti, Assessore alla Cultura di Pieve di Cadore.

Si ringraziano per i loro autorevoli aiuti mons. Giacomo Mazzorana, direttore dell'Ufficio Beni culturali e Arte Sacra della diocesi di Belluno-Feltre; prof. Leopoldo Saracini, presidente della Veneranda Arca di Sant'Antonio, Padova; padre Luciano Bertazzo, direttore del Centro Studi Antoniano, Padova; mons. Jože Pegan, parroco della chiesa Cattedrale di Capodistria; mons. Giuliano Marangon, direttore Polo Culturale Diocesi di Chioggia; mons. Antonio Marangoni, direttore Archivio diocesano di Vicenza; prof. Tullio Vallery, Guardian Grande, Scuola dalmata dei Santi Giorgio e Trifone, Venezia.

Si ringraziano in modo particolare per la fattiva e amichevole collaborazione nelle ricerche e documentazione delle opere istriane Edvilijo Gardina, conservatore del Museo Regionale di Capodistria, e Daniela Milotti Bertoni della Sovrintendenza ai Beni Culturali di Pirano.

Un senso di gratitudine per il sostegno dato in questo lavoro è rivolto al direttore del Dipartimento di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Verona, il Decano prof. Franco Piva, agli stimati e illustri colleghi docenti Enrico Maria Dal Pozzolo, Stefano Genetti, Fabio Forner, Paolo Pellegrini, Paola Perazzolo, Lissanna Calvi, Laura Colombo, in particolare per l'operosa collaborazione a Caterina Gemma Brenzoni, alla segretaria amministrativa Gabriella Vinco e al personale amministrativo.

Questo lavoro è stato realizzato con la generosa, paziente e tenace opera redazionale e l'assistenza alle ricerche bibliografiche di Rosalba Molesì, con la documentazione fotografica eccellente di Giovanni Porcellato, la professionalità nella tecnica grafica e grande dedizione di Stefano Pizziolo, la vigilanza ai testi di Chiara Torresan. A loro va il più sincero e profondo riconoscimento dell'autore.

L'autore ringrazia inoltre sentitamente Marta Azzalini, Belluno; Eraldo Bellini, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano; Antonio Bigolin, Quinto di Treviso; Višnja Bralić, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb; Luca Caburlotto, Soprintendente per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia; Paolo Casadio, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia; Daniele Casinelli, Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Varese; Dennis Cecchin, Fondazione Musei Civici - Archivio Fotografico, Venezia; Ines Cecconi Raffaeli, Venezia; Filippo Ciavarella, Milano; Ennio Concina, Università Ca' Foscari, Venezia; Tiziana Conte, Ufficio Beni culturali della diocesi di Belluno-Feltre; Tatjana Cvjetanin, Narodni muzej, Belgrado; Matteo Da Deppo, Magnifica Comunità del Cadore; Ileana De Bernardin, Magnifica Comunità del Cadore; Adriano Dugulin, Civici musei di Storia ed Arte di Trieste; Ljerka Dulibić, Strossmayerova Galerija starih majstora, Zagreb; Nadia Giacomini, Archivio Diocesano, Vittorio Veneto; Chiara Giacon, Centro Studi Antoniani, Padova; Orfea Granzotto, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia; Klaus Kempf, Die Bayerische Staatsbibliothek, München; Letizia Lonzi, Calalzo di Cadore; Elisabetta Lugato, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia; Barbara Lunazzi, Università Ca' Foscari, Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici "Giuseppe Mazzariol", Fototeca di Antonio Morassi; Giulio Manieri Elia, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Venezia; Susy Marcon, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia; Marica Mercalli, Soprintendente per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso; Michela Messina, Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste; Gudula Metze, Staatliche Kustsammlungen, Kupferstich Kabinett, Dresden; Alice Moschetti, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings; Elena Necchi, Pavia; Sabina Parma, Isola; Piera Pelanda, Verona; Katja Piazza, Archivi Storici - Biblioteche Storiche dell'Arcidiocesi di Udine; Renato Portolan, Pordenone; Lauren Rabb, University of Arizona Museum of Art, Tucson (AZ); Annalisa Santato, Magnifica Comunità del Cadore; Camillo Tonini, Fondazione Musei Civici, Venezia; Giovanni Valagussa, Accademia Carrara, Bergamo; Giandomenico Zanderigo Rosolo, Casamazzagno di Comelico; Salvator Žitko, Museo Regionale di Capodistria.

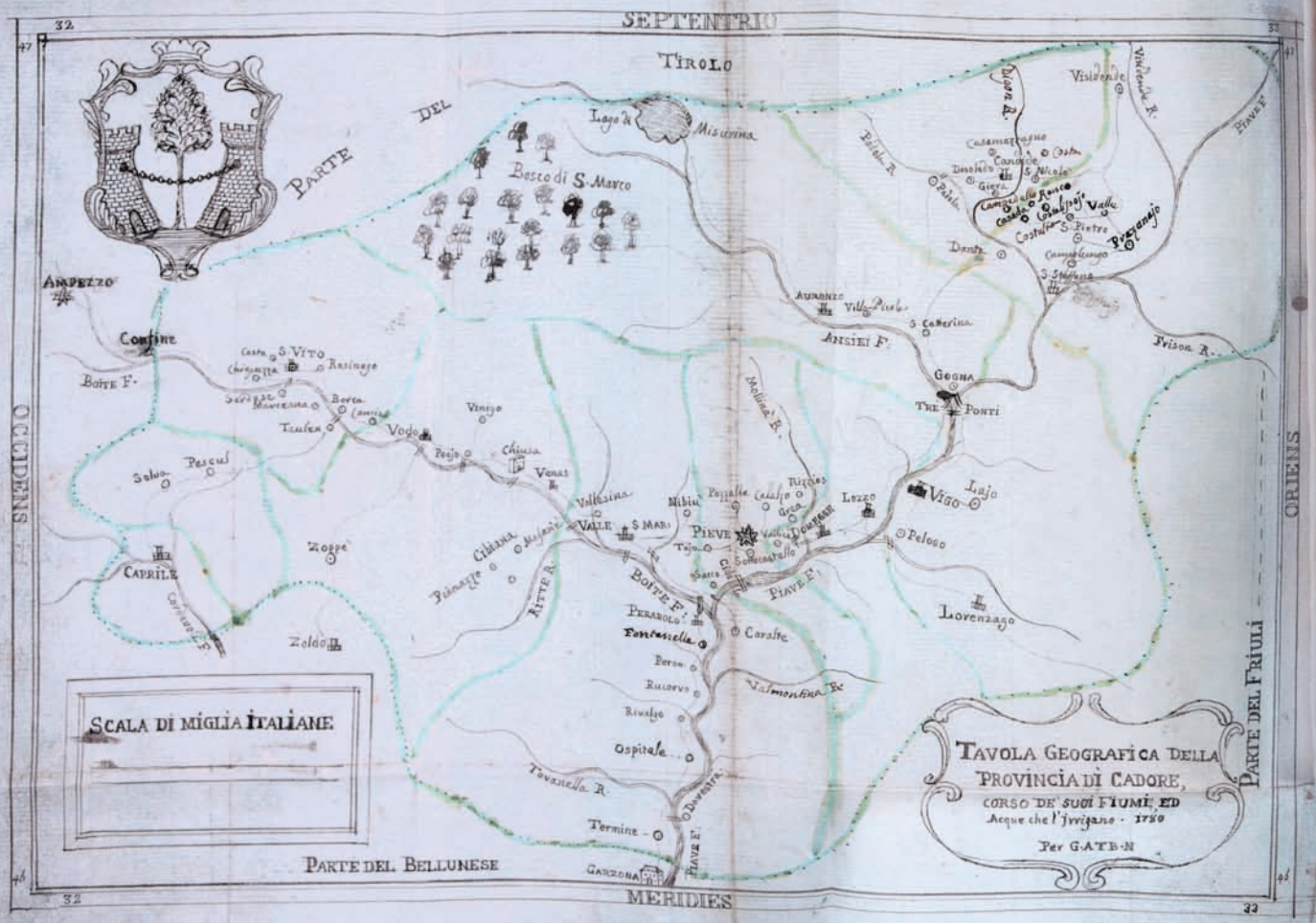
Giorgio Fossaluzza

VITTORE CARPACCIO A POZZALE DI CADORE 1519

LE ULTIME OPERE PER VENEZIA, ISTRIA E CADORE

con contributi di Marta Mazza e Gianluca Poldi

Zero Branco 2012



Scala di Miglia Italiane

TAVOLA GEOGRAFICA DELLA
PROVINCIA DI CADORE,
CORSO DE' SUOI FIUMI ED
Acque che l'irrigano - 1750
Per GATB-N'

*Tu con nu
nu con Ti*

Nel 1997 mio marito Ugo (Venezia 1947-2008) volle far fondere una campana da installare sulla vetta del Campanil San Marco sulle Marmarole.

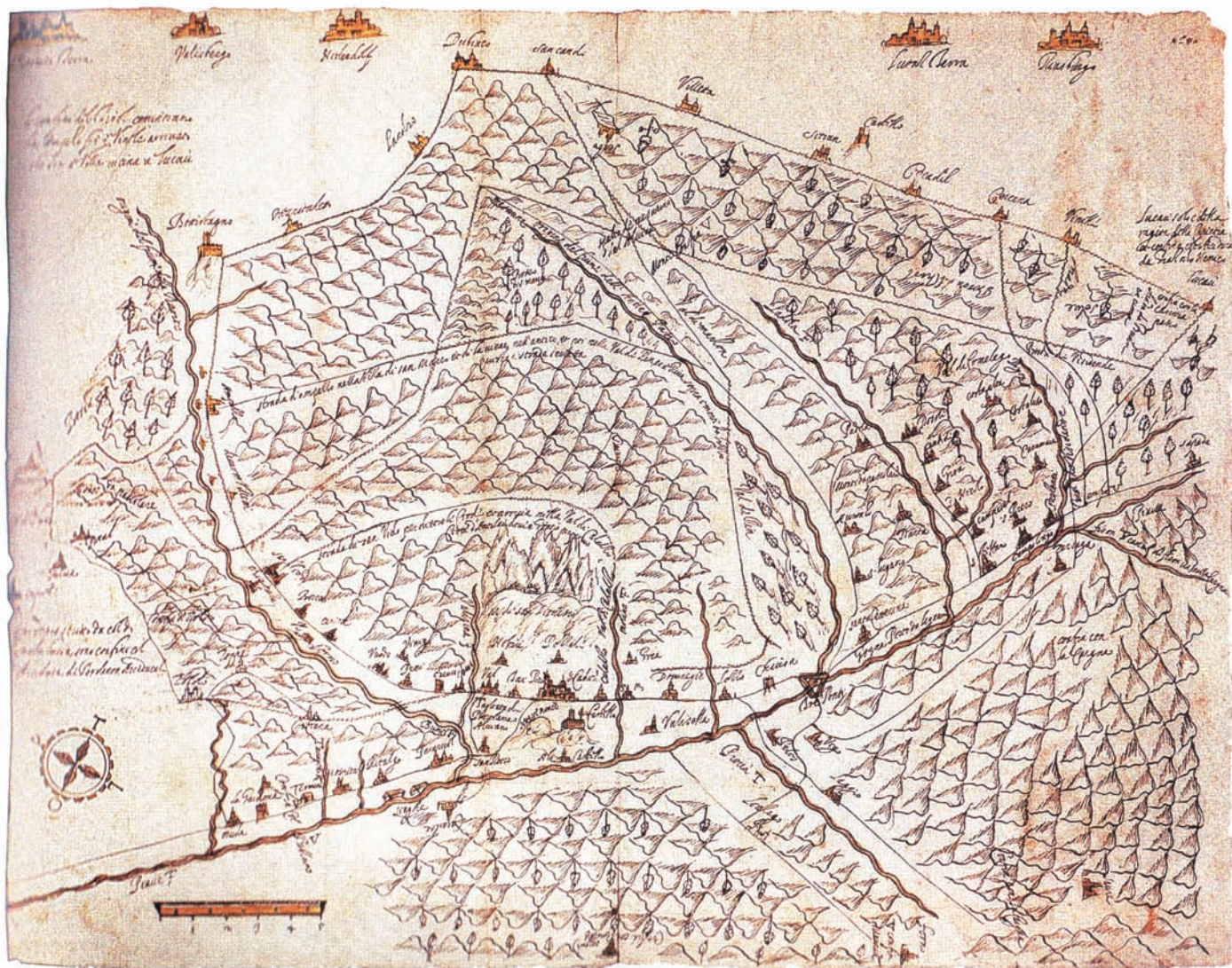
La difficile impresa che non solo assecondai ma che contribuì ad attuare rivela lo spirito di Ugo e in particolare come esso si esprimesse attraverso l'amore per la montagna e non solo in una dimensione contemplativa ma esigente anche di studio, impegno professionale nella sua conoscenza, come nella stesura di guide e saggi, di tensione costante alla ricerca e scoperta della via inedita, quale momento di realizzazione e libertà condivisa. In definitiva, egli dimostrava dell'alpinismo il profondo e alto senso etico e morale. Fu così anche nel far salire con grande difficoltà e coraggio la campana di Campanil San Marco. Si trattava per lui di voler lasciare lassù un segno e l'iscrizione che egli volle fosse fusa nel bronzo lo esplicita: «T u con nu, nu con Ti». Egli attinge all'orazione del conte Giuseppe Viscovich del 23 agosto 1797 pronunciata nel momento in cui fu ammainato il gonfalone di San Marco e la città di Perasto consegnata alle truppe di Bonaparte. Non è dunque un caso che quella campana sia posta su una vetta così denominata nel 1902 (a pochi giorni dal crollo del campanile di San Marco a Venezia), al momento della sua conquista il 26 agosto da parte dell'ungherese Marcello Csalma de Janovics assieme alle due guide locali Antonio Dimai e Pietro 'de Santo' Siorpaes.

In uno scritto Ugo ne spiega le ragioni, si tratta di «una frase che vuole fortemente sottolineare e ravvivare il legame che unisce la roccia dolomitica al suo nome di battesimo e riannodare la storia delle terre venete con i destini dei propri figli». Egli aggiunge un altro collegamento simbolico, vede nel gonfalone di San Marco ammainato a Perasto il rischio di un alpinismo rinunciatario e che perde i suoi valori «L 'alpinismo epico, romantico e nostalgico sta ormai declinando all'orizzonte e tutti noi anziani dal cuore di fanciulli stiamo assistendo immalinconiti al suo tramonto: con lui se ne vanno valori e sentimenti che hanno accompagnato innumerevoli generazioni di uomini sulle vette e che oggi sembrano suscitare al solo evocarli sensazioni di consunto e di stantio».

Oggi, nei miei desideri e impegni vi è quello di rendere stabile quel segno della campana sulla cima di Campanil San Marco, come ricordo e vicinanza di Ugo, ma anche come richiamo per tutti a quei valori originari, anche quelli della fratellanza e solidarietà, che non possono che essere condivisi da chi ama e vive la montagna.

I rintocchi dalla cima del Campanil San Marco possano far risuonare nelle valli cadorine e oltre la preghiera che Ugo compose in ladino e musicata:

I *Tavola geografica della provincia di Cadore, corso de' suoi fiumi ed acque che l'irrigano*, 1780. Giannantonio Talamini Boluzzi, *Il Cadore compendiato, ovvero raccolta di memorie attinenti alla detta provincia*, Udine, Biblioteca Bartoliniana, ms. 104, sec. XVIII.



Suna l'ura de l'Angelus /a la dliya de Santa Crusc /Blanc de Stailes vieste i prà, /lè
za ura d' veni prià.
Sora al Sasso da les Diisc /yegni da de vie sto fuzil /sul dur viz fe' la crusc /l'è za
l'ura de l'Angelus.

*Suona l'ora dell'Angelus /alla chiesa di Santa Croce /Il bianco delle stelle veste i
prati /è già l'ora di venire a pregare.
Sopra il Sasso delle Dieci /i giovani abbandonano il loro fucile /sul viso stanco
fanno il segno di croce /è già l'ora dell'Angelus.*

Questo segno sul Campanil San Marco si rafforza attraverso l'omaggio alla comunità di Pozzale di Cadore che, dettato dallo stesso spirito, oggi ho la gioia di presentare. Riguarda il ricco volume di studio e ricerca che splendidamente illustra il capolavoro di pittura di Vittore Carpaccio del 1519 che si conserva con giusto orgoglio dei paesani nella chiesa parrocchiale di San Tommaso apostolo di Pozzale di Cadore.

Come non cogliere l'opportunità della felice coincidenza che i Pozzalini di cinque secoli fa si rivolsero al grande maestro veneziano per l'immagine sacra della loro chiesa?

Si tratta anch'essa di un segno di legame con Venezia, per noi cittadini veneziani che abitiamo e amiamo, con un profondo spirito etico e morale, le montagne del Cadore.

Si aggiunge il fatto che l'arte di Vittore Carpaccio si manifesta soprattutto a Venezia, ma nello stesso tempo come pure in Cadore, a Pozzale, con tanta ricchezza anche nei territori della Repubblica e in particolare nelle città maggiori dell'Istria: a Capodistria e Pirano. Riguarda cioè la storia e le bellezze di tante terre venete, che in un certo modo essa unisce.

Con tutti questi sentimenti ho promosso per la comunità di Pozzale questo volume, assieme ai miei figli Silvia, Guido e Riccardo, sicura di interpretare i sentimenti e il pensiero sempre vivo e attuale di mio marito e loro padre, il suo e nostro legame con questa comunità cadorina, nel ricordo della loro educazione di figli, l'iniziazione alla montagna, le molte amicizie, la condivisione della vita di paese, in tanti anni. Questo volume vuole essere l'offerta di un contributo, come il rintocco della campana dal Campanil San Marco, destinato a favorire un momento di rinnovo dei valori e dello stare assieme, proprio secondo quello spirito della montagna a cui Ugo ci ha richiamati con quel segno.

Sono orgogliosa che autore di questo volume sia Giorgio Fossaluzza, storico dell'arte di riconosciuta validità, che ha avuto l'opportunità di conoscere Ugo nei suoi ultimi tempi e di conversare sui temi della montagna, cioè sull'itinerario di vita che l'incontro con essa richiede. L'impegno e passione che l'autore e amico di famiglia ha profuso nelle ricerche e negli scritti di questo volume sul Carpaccio di Pozzale, e attraverso di esso su più vaste pagine di storia cadorina, a cui ho assistito, è stata come un'ascensione a un'impervia e difficile via dolomitica. A nome mio e dei miei figli va il ringraziamento e la riconoscenza sincera a Giorgio Fossaluzza, nel ricordo commosso di Ugo che si fa ricco di più segni concreti.

Carla Trevisan Pomarici
con i figli Silvia, Guido e Riccardo





Arcidiaconato del Cadore

Il pittore cadorino Vico Calabrò, amico della prima ora (1962!), trent'anni fa presentò il polittico di Pozzale con un opuscolo edito dal Magnifico Comune di Pieve di Cadore. Vico era già notissimo allora ed è tuttora felicemente operante.

Il Sindaco di Pieve di Cadore, p. i. Dino Ciotti, scriveva, in quella occasione: «La pubblicazione non ha alcuna pretesa, ma è diretta a far conoscere la storia del prezioso dipinto innanzitutto a tutta la popolazione ed in particolare a quella di Pozzale, anche in ricordo agli avi che, pieni di spirito religioso, hanno tanto operato con sacrifici non indifferenti, nella povertà di questa nostra terra, per poter arricchire anche la loro chiesa di un'opera di sicuro valore».

Lo scritto di Vico è volutamente sintetico, agile, di facile lettura, ma è servito a mantenere viva l'attenzione e la coscienza di tutti sul pregio del dipinto di Vittore Carpaccio. Ora finalmente ci è dato di poter conoscere in modo compiuto la celebre opera pittorica e la sua storia.

La munificenza della Famiglia Pomarici, che intende ricordare il compianto Ugo, capofamiglia, ha commissionato uno studio sul polittico di Pozzale al prof. Giorgio Fossaluzza, docente dell'Università di Verona, illustre critico d'arte, puntiglioso ricercatore d'archivio e fecondo autore di opere consimili.

Il risultato del lavoro, durato anni, è straordinario. Le fotografie, tecnicamente perfette, permettono di vedere e ammirare quei particolari che sfuggono a causa anche della collocazione, non proprio felice, del quadro nella chiesa e per la conoscenza di tante altre opere del Carpaccio disseminate a largo raggio.

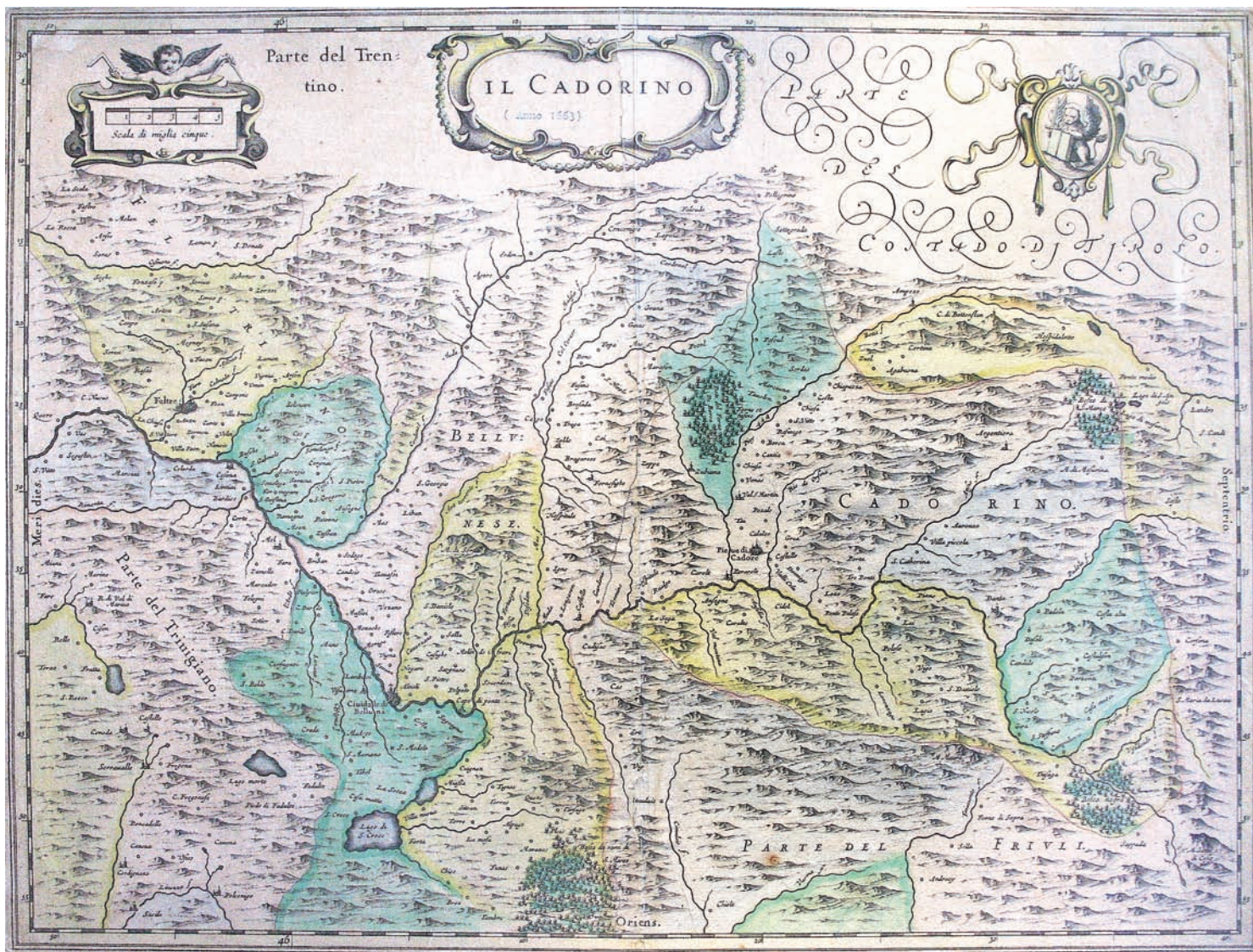
I testi dell'autore, le citazioni dei documenti e le note relative costituiscono una ricca miniera dalla quale si potrà estrarre utilmente con soddisfazione culturale e spirituale.

Esprimo tutta la mia ammirazione per la Famiglia Pomarici e per il prof. Giorgio Fossaluzza. Sono molto contento per la splendida iniziativa: lo sono per la chiesa di San Tommaso apostolo, per la parrocchia di Pozzale di Cadore e per il Cadore intero.

mons. Renzo Marinello
Arcidiacono del Cadore



Parte del Tren-
tino.





Magnifico Comune di Pieve di Cadore

Sono particolarmente riconoscente alla famiglia Pomarici, che da tempo ha scelto di fare di un'antica borgata della nostra montagna dolomitica un luogo della sua residenza, per la sensibilità dimostrata con questa iniziativa editoriale, la quale è segno di viva attenzione per la storia della nostra terra cadorina e di Pozzale in particolare.

Essa si rivela una mediazione culturale nel senso più ampio del termine, ancora più importante perché vi si stabiliscono, con riferimento al passato, le ragioni di rapporti umani più consapevoli, pur con visioni e modi diversi, riscoperti mentre si opera per la valorizzazione dei luoghi e dei beni del nostro territorio.

Posso senz'altro dire che da un grande dolore come la scomparsa di un marito e padre è nata un'estesa ricerca sul più importante dipinto della chiesa di San Tommaso apostolo e dell'intero Cadore: il polittico della *Madonna e santi* di Vittore Carpaccio. Lo studio, affidato al rigore scientifico dello storico dell'arte Giorgio Fossaluzza, ha dato origine a questa pubblicazione di pregio che ha il grande merito di ricostruire la storia e l'iconografia del dipinto, svelandoci con maggior conoscenza l'opera del grande maestro del Rinascimento veneto, e insieme le vicende della comunità che ha come riferimento la chiesa di San Tommaso.

Esprimo quindi agli illuminati committenti la mia gratitudine personale e quella della cittadinanza di Pozzale di Cadore, con l'auspicio che la loro iniziativa divenga esempio d'intelligente valorizzazione del patrimonio pubblico e il modo per mantenere sempre vivo il ricordo del loro caro Ugo.

Maria Antonia Ciotti
Sindaco di Pieve di Cadore



Pieve di Cadore (Mitten). Originalzeichnung von Franz Schreyer. (S. 127)



Ufficio Beni Culturali e Arte Sacra
della Diocesi di Belluno-Feltre

Giorgio Fossaluzza esamina il 'politico' di Vittore Carpaccio per Pozzale in maniera completa ed esauriente, evidenziandone in particolare gli aspetti tipologici e iconografici.

Senonché, come succede a chi compie delle escursioni tra quelle Dolomiti nelle quali si trova il capolavoro dell'artista veneziano, man mano che si procede nella lettura del volume si aprono in continuazione panorami sempre più ampi e affascinanti. Ne nascono approfondimenti sullo stato della pittura dalla fine del Quattrocento ai primi del Cinquecento in Cadore, nel Bellunese e nel Feltrino, confronti con le ultime opere del Carpaccio per Venezia, Istria e Cadore, discussione su quegli aspetti che la critica di questi ultimi anni ha sottolineato, quali il rapporto tra centro e periferia o tra autografia e interventi della bottega.

Dal mondo più strettamente artistico lo sguardo dell'autore si apre poi al contesto sociale e religioso della committenza con congetture circa l'apporto dei regolieri di Pozzale e del Lume di San Tommaso. Decisamente originale è però l'approfondimento sul governo della chiesa cadorina da parte dell'arcidiacono Pietro Aleando e dei suoi rapporti con il Patriarcato di Aquileia, oltre che con le diocesi di Ceneda e Vicenza, sfociati nella Bolla «*Sacrosanta Romana Ecclesia*» di Clemente VII del 24 luglio 1526, utilmente edita per la prima volta nella sua integralità, dimostrandosi punto di riferimento per conoscere la situazione che le comunità cadorine vivevano in quella delicata fase storica.

Accompagna questa vasta ricerca e studio una ricca documentazione che attinge soprattutto all' - l'Archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore, all'Archivio della Chiesa Arcidiaconale di Santa Maria Nascente, all'Archivio Storico Diocesano di Belluno, a quello Arcidiocesano di Udine e ai giacimenti della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.

Fossaluzza sa unire rigore scientifico e metodologico a uno stile espositivo piano.

Ne nasce l'augurio che l'opera non solo trovi ampia diffusione ma diventi stimolo per altri studi e ricerche sul ricco patrimonio artistico del quale nel corso dei secoli le genti cadorine sono state promotrici e gelose custodi.

mons. Giacomo Mazzorana
*direttore Ufficio Beni Culturali e Arte Sacra
della diocesi di Belluno-Feltre*

V Franz Oskar Bernhard Schreyer, *Pieve di Cadore (Italia)* [veduta da sud-ovest con i ruderi del castello], incisione su lastra d'acciaio, in folio in «Das Buch für Alle. Illustrierte Familien-Zeitung. Cronik der Gegenwart», 20. Jahrgang, Stuttgart, Hermann Schönlein, 1885.



NEL CADORE. (Da schizzi del professor-Allegri).

PREFAZIONE

La fortuna critica del polittico di *Madonna con il Bambino in trono, un angelo musico e quattro santi*, dipinto da Vittore Carpaccio nel 1519 per la chiesa parrocchiale di Pozzale di Cadore intitolata a San Tommaso apostolo, è stata discontinua e sostanzialmente modesta, ma ciò è imputabile solo a una «scienza delle opere d'arte» che, come constata Pierre Bourdieu, «è ancora oggi nella sua infanzia, [...] probabilmente perché coloro che avrebbero il compito di svilupparla», continua il sociologo (e si tratta d'una delle pagine più graffianti del fondamentale *Les règles de l'art*, 1992), «e in particolare gli storici dell'arte e i teorici dell'estetica, sono coinvolti, senza saperlo o senza trarne, in ogni caso, le debite conseguenze, nelle lotte in cui sono prodotti il senso e il valore dell'opera d'arte: essi sono presi nell'oggetto che credono di prendere come oggetto» (trad. di A. Boschetti, E. Bottaro 2005). Di qui, l'estrema indeterminatezza dei «concetti utilizzati per pensare le opere d'arte, [...] per giudicarle e classificarle»; «la confusione [...] nei concetti impiegati per caratterizzare l'opera d'arte stessa, per percepirla e valutarla»: ed è fuor di dubbio che, a render cauto e circospetto il giudizio sul nostro dipinto carpaccesco, abbia giocato un micidiale intreccio di pregiudizi. La destinazione 'periferica', il confronto sotteso ma talora esplicito, e comunque perdente, con una 'modernità' definita *a posteriori*, la conseguente imputazione di massicci interventi al figlio Benedetto e alla 'bottega' intesi come intrusione degradante entro la qualità del fare che sarebbe prerogativa inimitabile e impareggiabile di quell'artista creatore, in realtà prodotto e tutelato dalla persistenza ostinata della tradizione *teologica* della storia dell'arte cui va addebitata l'invenzione del «feticcio del nome del maestro» denunciato da Walter Benjamin (1955, trad. It. 1991). «The entire execution of this mediocre panel, - per Raimond van Marle (1936), il quale pur eleggerà un felice sito di Pozzale a sua negletta sepoltura - «defective in design as well as in colour», has been left to Vittore's son Benedetto», e ben si spiegherebbe, secondo Vittorio Sgarbi (1978), giacché si tratta di una di quelle opere «di minor qualità, o di più povera invenzione, che sono destinate a luoghi fuori mano, a committenti di gusto estetico attardato e non disposti a spendere evidentemente grandi cifre», laddove, rincara Peter Humfrey (1991), la «qualità scadente dell'esecuzione indica quanto poco Carpaccio si curasse di questo incarico, che evidentemente affidò ai suoi aiuti di bottega». E se dobbiam rammaricarci che Francesco Valcanover (1950) non abbia ritenuto di sviluppare ed articolare la sua illuminata intuizione di «un'opera d'alto valore nella poetica carpaccesca», puranche chi, come Michelangelo Muraro (1966), riconosceva dignità formale al nostro polittico, non riusciva ad esimersi dal denunciare come «nel 1519 una composizione a polittico come questa è certamente del tutto anacronistica», rimettendone la condizione ritardata all'«esplicita richiesta di committenti inesperti e conservatori, portatori di una mentalità antitetica a quella del loro concittadino Tiziano, che allora trionfava a Venezia» e, perciò, inevitabilmente orientati a scegliere, in Carpaccio, «colui che sapeva essere il più conservatore dei pittori veneziani». Che vuol dire - mentre sulla convocazione del Vecellio sarà d'uopo tornare - ignorare, se non la lezione di Herbert J. Gans (1974), di Howard S. Becker (1982), di Pierre Bourdieu ancora, persin i suoi fondamenti weberiani, e il magistero di Francis Haskell (lo dovremo, dunque, richiamare più avanti esplicitamente), che il pubblico che interagisce nella produzione dell'opera d'arte non è portatore di valori di cui sia lecito stabilire un'obiettiva gerarchia, ma è «una costru-

VI *Nel Cadore, da schizzi del professor [Carlo] Allegri. Piazzale (sic) con le Marmarole, vedute da Contràs, Monumento di Tiziano di Antonio Dal Zotto, Il Pelmo, Antico castello di Pieve di Cadore, Casa di Tiziano a Cadore*, litografia di Antonio Bonamore, mm 380x270, da «L'Illustrazione Italiana», 1878, p. 261. Cfr. Ronzon 1878.

zione sociale nella stessa misura in cui lo sono le forme d'arte verso cui si orientano i suoi membri». Pertanto, «la sua relazione con le arti -continuiamo ad usare le parole della sintesi di Vera L. Zolberg 1990 - è un complesso processo sociale che comprende lo sviluppo di modi diversi di recezione e di uso della cultura simbolica» e, in ultima istanza, il rapporto tra cambiamento ed innovazione e stabilità, sulla *longue durée*, ben lungi dal porsi in termini rigidi e automatici, è scomodo, impervio e problematico, sicché la logica che presiede alle esternazioni che si son riportate sul caso del polittico di Pozzale, provvede solo ad ignorarlo o a eluderlo.

Sono convinto - e di qui nasce il mio incondizionato apprezzamento per la insolita e stimolante monografia di Giorgio Fossaluzza che ho il privilegio di presentare - che sia dovere, oggi, dello storico dell'arte il quale, al cospetto della crisi mortale della propria disciplina non voglia far proprio il comportamento dello struzzo, affrontarlo senza reticenze e *distinguo*. Ammoniva, Francis Haskell, dalle pagine di *Rediscovery in Art* (1976, trad. it. 1990), che «in determinati momenti la storia può essere compresa solo accettando di abdicare ad alcuni giudizi di valore cui, giustamente, gli amatori delle arti figurative attribuiscono la massima importanza» e, con essi, alle nozioni correnti che li supportano, di bottega *versus* autografia assoluta, di centro *versus* periferia. In realtà, «qualsiasi lavoro artistico, come ogni attività umana, prevede la cooperazione di un certo numero di persone», ed è «per mezzo della loro cooperazione che nasce e continua a esistere l'opera che alla fine noi vediamo o udiamo» (Becker), laddove, per l'altro riguardo, le certezze, ben divulgate da Sir Kenneth Clark (1962), onde il 'centro' è il luogo della creazione artistica e la 'periferia' è la «deriva del ritardo», han condotto la «scienza dell'arte» che rifiutasse il vaniloquio che ne derivava, ad un'*impasse* intrigante ed alla fin dei conti, alla sua volta, improduttiva. Wittgenstein, in una pagina di riflessioni riportata, se non m'inganno, da Richard Shusterman (1992), dopo aver constatato che il termine 'periferia' veramente era venuto a sostituire, in quanto più neutro, quello indigeno di 'provincia' «troppo carico di connotazioni peggiorative», non poteva, però, non prendere atto che, ciascuno dei termini assunti a designare l'opposizione tra centro e periferia, «a seconda del punto di vista di chi lo recepisce», può ricevere connotazioni diametralmente opposte; con la volontà, per esempio, dei 'centrali', ossia dei dominanti, di descrivere le prese di posizione di 'periferici' come un effetto dell'arretratezza o del 'provincialismo', e, d'altra parte, la resistenza dei 'periferici' contro il declassamento implicito in questa classificazione e il loro sforzo per convertire una posizione periferica in posizione centrale o quantomeno in distanza elettiva». E quand'anche a uno scarto siffatto possano assegnarsi le potenzialità segnalate dal Karaman (nella testimonianza dell'Ivančević, 1996) e ragionate dal Białostocki (1989), l'insoddisfazione resta, ove non si faccia, però, caso all'associazione di 'centrali' a 'dominanti' e di 'periferici' a 'dominati': che significa che il nodo dell'intrigo è di natura irriducibilmente storica; e che siamo al *redde rationem*. In un saggio, a mio avviso, risolutivo e che, significativamente, Giorgio Fossaluzza richiama con enfasi - accanto ai contributi di Dario Gamboni (1987, 1992), di Thomas Da Costa Kaufmann (2004), di Enrico Castelnuovo (1979, 1984, 2002) sulla *Kunstgeographie* alpina - ancora il Castelnuovo e Carlo Ginzburg (1979) offrono una chiave operativa non eludibile, domandandosi se non sia il caso di «accogliere i termini *centro* e *periferia* (e i relativi rapporti) nella loro complessità geografica, politica, economica, religiosa e artistica». Non solo, in tal modo, sarebbe possibile cogliere «il nesso tra fenomeni artistici e fenomeni extra artistici sottraendosi al falso dilemma tra creatività in senso idealistico e sociologismo sommario» - ripristinando, tra l'altro, il ruolo positivo ineludibile della bottega, come laboratorio necessario della produzione artistica e non più come momento di negazione dell'autografia -, ma sarebbe consentito di leggere il rapporto centro-periferia, anziché come processo di diffusione e di recezione, nei modi di conflitto dove anche il problema delle forme visive della «dominazione simbolica» e di quelle elaborate, o assunte, a contrastarla, emergerebbe con eloquente evidenza.

Ecco, allora, che, per Fossaluzza, è di gran significato la coincidenza pressoché puntuale dell'invito, da parte dei 'regolieri' di Pozzale, a eseguire la pala dell'altar maggiore della Parrocchiale, a Carpaccio - che daterà 1519 - e dell'esecuzione, per mano di «maistro Cecho de sier Viezel» su commissione della Magnifica Comunità, di un affresco nella «loza de Pieve» che vien pagato il 18

luglio 1518: ma non già in quanto vi si misuri la distanza tra l'isolamento culturale di una committenza che, coerentemente, sceglierebbe con Carpaccio, un maestro adeguato ad impalcarlo nelle strutture di un linguaggio ormai involuto e consunto, e le aperture di un'avanguardia che, conseguentemente, eleggerebbe in Francesco Vecellio - annunciando il preludio della gestione, da parte di Tiziano, della colonizzazione figurativa di Cadore e valli limitrofe -, l'interprete della propria volontà di rinnovamento. Rappresenta, viceversa, quella coincidenza, precisamente una conflittualità di lunga lena che, sostanzialmente, confronta gli atteggiamenti, contrapposti solo dalla scelta della tipologia e del linguaggio dell'interpretazione, di una comune volontà di *modernità* che il proprio modello, inevitabilmente mobile, si trovava a riconoscere in una Venezia ancora sospesa, sul vertiginoso crinale cambraico, fra innovazione e conservazione, revocando in dubbio la ridicibilità del Cadore alla nozione kelleriana di *Kulturlandschaft* (Keller 1960). Di essa, Fossaluzza si preoccupa - sui fondamenti di un'ampia e profonda confidenza con la materia che ne fa uno dei massimi studiosi dell'agrovigliata e impervia ma fulgida civiltà visiva del Nordest della veneta Terraferma, dal Medioevo al tardo Rinascimento, e a capo di un'indagine capillare, e spinta a interrogare con profitto gli archivi più disparati e i reperti più reconditi - di smascherare e spiegare la genesi e le motivazioni. E ciò nei modi d'una sintesi che, copiosamente arricchendone gli esiti - e nel momento in cui opportunamente ne additava e illustrava le premesse nella generosa e paziente dedizione di Taddeo Jacobi e nelle meticolose riconoscizioni di Giovanbattista Cavalcaselle -, corona e suggella un ben orchestrato impegno recente: e s'intendono, sulla sollecitazione delle esplorazioni *A Nord di Venezia* promosse e pilotate da Anna Maria Spiazzi (2004), le peregrinazioni *Lungo le vie di Tiziano* guidate da Marta Mazza e da Giorgio Tagliaferro (2007) e il lucido profilo - ben introdotto, e con aggiornata cognizione della problematicità, ardua e insidiosa, della materia, da Bernard Aikema - dell'*arte in Cadore al tempo di Tiziano*, di Alessandra Cusinato (2008). Ma l'applicazione di Fossaluzza si muove, assidua sino all'ostinazione e infaticabile, a tutto tondo - come si suol dire - sviscerando, discriminando, comparando - nell'accettazione della sfida di Castelnuovo e Ginzburg e sul pretesto esemplare dell'apparizione inattesa e sconcertante, di una pittura veneziana nella chiesa apparentemente marginale di una valle cadorina - gli aspetti geografici, socio-economici, politici, religiosi, devozionali e liturgici (ed emerge, dalla dovizia degli inediti documenti assemblati, la figura sin qua negletta dell'arcidiacono Pietro Aleandro), artistici, della realtà territoriale ospitale a quell'oggetto intrigante. E tanto più in quanto, oltre che nell'universo storico della sua destinazione, chiedeva, e ottiene, d'esser contestualizzato nel percorso artistico del maestro che, con magniloquenza, lo firmava, alle condizioni di una revisione e del riscatto - impeccabilmente e convincentemente conseguiti: e si riscontri sulle pagine dedicate da Augusto Gentili (1986, 1988, 2006) all'ultimo Carpaccio - della tarda vicenda di quest'ultimo, anche nel rapporto col figlio e con la bottega. Fase che riserva altre complesse implicazioni, non solo veneziane, ma soprattutto in un'altra 'periferia', nelle pur maggiori città dell'Istria. Una revisione e riscatto dell'ultima stagione di Carpaccio che Giorgio Fossaluzza effettua con acribia, argomentando la felice intuizione di Francesco Valcanover, che indietro abbiām richiamato, e così suggellando, oltre il conseguimento delle finalità monografiche esplicitamente dichiarate e nella prospettiva rigenerazione autentica della «scienza delle opere d'arte», una brillante lezione di metodo.

Lionello Puppi
professore emerito
Università Ca' Foscari di Venezia

TAVOLE











VICTOR CARPATHIVS
VENETVS PINXIT
M. D. X VIII





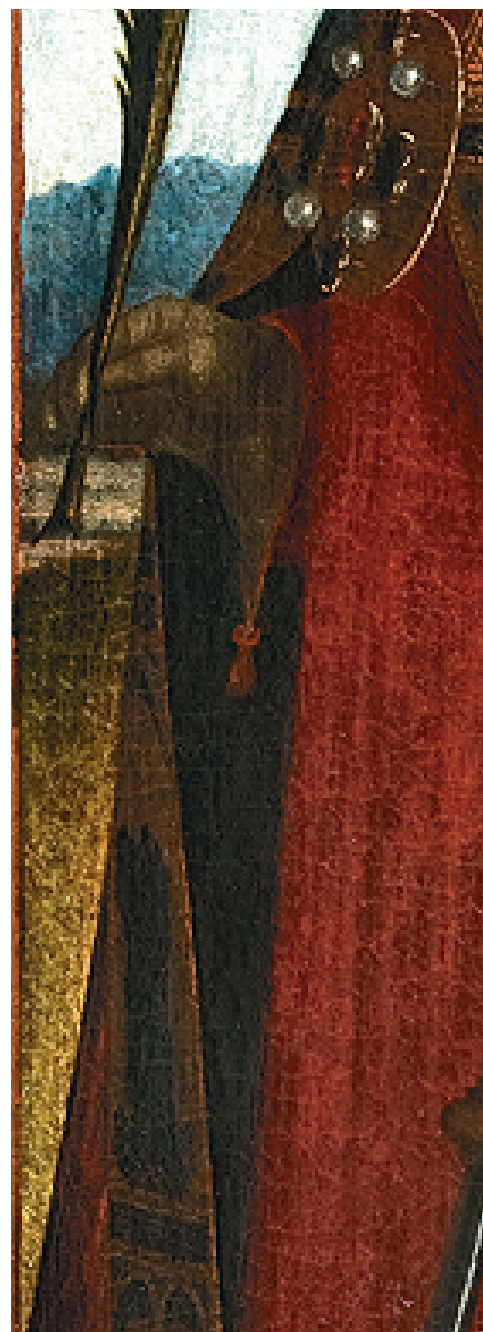


















INDICE

| | |
|--|-----|
| Tracciato sulla pittura in Cadore, con il Bellunese e Feltrino, circa 1519. | 3 |
| Il 'polittico' di Pozzale: tipologia e iconografia. | 35 |
| Congetture sulla committenza: i regolieri di Pozzale e il Lume di San Tommaso. Il governo della chiesa cadorina dell'arcidiacono Pietro Aleandro. | 57 |
| Itinerario di fortuna critica. | 99 |
| Vittore Carpaccio: le ultime opere per Venezia, Istria e Cadore. Il problema della bottega. | 129 |

RESTAURI E INDAGINI TECNICHE

| | |
|---|-----|
| Il Carpaccio di Pozzale: la storia conservativa negli archivi della Soprintendenza <i>Marta Mazza</i> | 243 |
| La tecnica pittorica e i problemi conservativi del polittico di Pozzale, con una nota sul disegno sottostante in Vittore Carpaccio. <i>Gianluca Poldi</i> | 247 |
| Bibliografia | 263 |
| Indice dei nomi | 299 |
| Indice dei luoghi | 309 |
| Referenze fotografiche | 313 |



TRACCIATO SULLA PITTURA IN CADORE, CON IL BELLUNESE E FELTRINO, CIRCA 1519.

CENTRO E PERIFERIA ALPINA

Vittore Carpaccio esibisce nel 'polittico' della chiesa di Pozzale di Cadore la firma a chiare lettere e la data 1519 suggellandole, come consuetudine, nell'orgoglioso cartellino in bella vista dai caratteri in capitale elegante.

Questa precisa collocazione sollecita a considerare l'opera nella sua singolarità, ancor prima che all'interno dell'itinerario artistico dell'autore, in rapporto agli aspetti peculiari del luogo che la ospita esaminati nell'ottica della geografia e storia del territorio e in quella più specifica del suo 'paesaggio artistico'.

Si consideri per prima l'ottica del contesto storico e della localizzazione, il Cadore, dove quest'opera pittorica riluce come presenza straordinaria, segnando un'apertura. Nel richiedere una creazione di 'impegnativo' valore i committenti locali dovettero elaborare la consapevolezza di poter ottenere un segno della loro devozione tale da apparire eccezionale. Individuarono lontano dalla propria terra, a Venezia, nella capitale, un ormai anziano maestro ben riconosciuto, al fine di affermare la loro identità e intraprendenza mentre abbellivano la chiesa della piccola villa con l'altare più rappresentativo. Affidarono alle sue mani, convinti che lo meritasse, l'impiego delle loro risorse di faticosa conquista, a pensare all'economia montana dell'epoca e alle più che sobrie condizioni di vita di molta parte della popolazione, specie in una fase ancora di rinascita postbellica.

Nell'altra visuale, quella riguardante una delle possibili ricostruzioni mentali della storia dell'arte applicata al 'paesaggio artistico' del Cadore, l'opera si pone quale emblema di chiusura e, anche in questo, paradossalmente è irripetibile. Tale secondo aspetto simbolico e qualifica derivano dal fatto che essa manifesta un linguaggio qualitativamente alto, ma che nella sua formulazione va a esaurirsi.

Si ritiene, infatti, che sia 'emblema di chiusura' nei riguardi della lunga fase rinascimentale costellata di sporadici, quanto significativi, rapporti artistici fra il centro - ovvero Venezia - e la sua periferia alpina, nella quale più utilmente si comprendono dialetticamente in un'unica mappa pittorica il Cadore con il Bellunese e il Feltrino, senza trascurare la Carnia e con essa certa parte del Friuli. Sono terre montane limitrofe e, come noto e fuor di dubbio, distinte sia storicamente (anche per l'appartenenza ecclesiastica) che, da sempre e soprattutto, nel sentire di chi vi abita.¹ Tuttavia - occorre ammetterlo - risultano ricche anche d'espressioni pittoriche spesso condivise.² Sono dovute, nella fattispecie, a maestri locali di tutto rispetto migranti tutt'al più in ambito regionale (il Bellunello, Antonio Rosso da Cadore, Antonio e Matteo Cesa, Antonio da Tisoi *et alii*), ma si fregiano altresì fra Quattro e Cinquecento di picchi d'eccellenza.³ Questi riguardano in particolare l'apporto straordinario di alcuni fra i comprimari della pittura veneziana quali Alvise Vivarini, il Cima da Conegliano e, per l'appunto, Carpaccio: costui, con la sua arte, contribuì una sola volta proprio in Cadore. Fa solo da contrappunto a queste espressioni la costellazione dei *Flügelaltare* di matrice specie sudtirolese, riconducibili in particolare alle botteghe di Hans Klocker e di Michele Parth, con le loro statue e i fregi a intaglio

1 Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono, angelo musico e i santi Tommaso apostolo, Dionisio vescovo di Parigi, Rocco e Sebastiano*, 1519, Pozzale di Cadore, chiesa parrocchiale di San Tommaso apostolo. Fotografia anteriore al 1893, Fototeca dell'Istituto Germanico di Firenze.

rutilanti d'oro, spesso con i colori a effetto di smalto, i quali attestano un orientamento di gusto da credere forse più diffuso rispetto alle rare testimonianze superstiti.⁴

A considerare quest'area alpina nell'accezione più vasta, è Alvise Vivarini, fin dagli anni ottanta del Quattrocento, ad aprire il rinnovamento con la fornitura di un polittico e una pala, opere grandiose per le chiese di Santo Spirito a Feltre del 1478 circa e di Santa Maria dei Battuti a Belluno del 1486 circa.⁵ Con queste due opere egli condiziona indubbiamente più di altri i pittori locali, ma anche abbondantemente i friulani che si aggiornano alla sua bottega. Trova poi in Jacopo da Valenza, fino ai primissimi del nuovo secolo, un divulgatore inesauribile del suo stile e 'realista' quasi all'eccesso, come rispecchia con la sua scarsa inventiva nel gestire i suoi modelli.⁶

Il Cima fornisce una pala a Zèrmen presso Feltre nel primo decennio del Cinquecento avvalendosi della bottega; nel contempo corrispondeva più diffusamente a richieste provenienti dalla città natale e dintorni, prossimi all'arco pedemontano.⁷ Anche la sua opera feltrina, apparentemente forse la più isolata, conferma la vitalità della stagione proto-classica di fine secolo che il vecchio maestro esprime con il sentore almeno di una sensibilità più moderna. Lo dimostra nel sentimento del colore e monumentalità o quando capita - ma non in tale caso -, ovviamente, negli umanistici e sempre decantati paesaggi, di tanto in tanto meno cristallini e assiomatici, pervasi invece di umori più struggenti o solo un poco più veritieri e fenomenici. La più diffusa attività del maestro di Conegliano per la sua terra che si conclude con l'opera estrema del 1516, il davvero impeccabile *San Pietro apostolo in cattedra e i santi Giovanni Battista e Paolo apostolo* per le francescane di Santa Maria Mater Domini (ora alla Pinacoteca di Brera), offre un corrispettivo cronologicamente prossimo per il 'caso Carpaccio' a Pozzale.⁸ Il parallelo si può istituire proprio nell'ambito delle casistiche specifiche di un rapporto centro-periferia che riguarda l'invio da Venezia alle località dello Stato, anche le più periferiche, di opere dei grandi e venerandi maestri che stanno per passare la mano.⁹ Giunte per qualche ragione che è ogni volta da indagare, come osservato, tali opere vengono ad assurgere un valore simbolico perché espressione d'orgoglio di un committente e di affermazione - ad esempio anche politica - di una comunità. Questa, per quanto piccola e defilata, mira pur sempre alla propria nobilitazione e a essere riconosciuta all'esterno. Tale dovette essere il caso dell'opera di Carpaccio che si volle acquisire a Pozzale. Nello specifico, il parallelo con il Cima non fa dimenticare la dovuta distinzione che è richiesta per quest'ultimo dai legami affettivi con la propria terra, i quali giustificano una più organica continuità di presenza territoriale. Per Carpaccio si tratta, invece, di un'opera che giunge in Cadore come una sorta di meteora, almeno a prima vista.

Spetta a Carpaccio, dunque, chiudere tale stagione degli invii di opere insigni sull'arco alpino di Feltre, Belluno e Cadore, facendola proprio lui tramontare il più a nord di Venezia che sia possibile e in data più inoltrata di cui si abbia certezza: luogo l'assai piccola quanto orgogliosa Pozzale presso Pieve, anno il 1519 come accerta il citato cartellino.¹⁰

IL 'PAESAGGIO PITTORICO' DEL CADORE: LA CONQUISTA E LA PERCEZIONE STORIOGRAFICA

C'è da chiedersi in quale più specifico contesto (o 'paesaggio artistico') si trovasse in origine il Carpaccio di Pozzale. In proposito, va dato il giusto peso alla prima moderna considerazione del 'Cadore pittorico' che si deve a Giovanni Battista Cavalcaselle, qui in perlustrazione fra 1865 e 1866, i cui frutti - considerata la situazione di allora dei luoghi censiti - hanno dell'incredibile, sia per minuzia e acume critico, sia per quantità di dati comparativi suscitati.¹¹ La lettura della minuta finora inedita (documento 1), indirizzata a Joseph Archer Crowe in vista della stesura della *History of Painting in North Italy*, offre più elementi rispetto alla elaborazione definitiva del testo dato alle stampe nel 1871 presso Murray nel quale trova largo spazio soprattutto la classificazione delle opere, tutta riservata alle note.¹² Traspare nell'autografo lo sforzo che Cavalcaselle dovette compiere per definire una linea della pittura in Cadore prima

di Tiziano o, meglio, prima del diffondersi del suo lascito. Mentre raccoglie e distingue a parte i dati per la biografia del grande Cadorino, in vista della celebre monografia del 1877-1878, l'insigne conoscitore tenta di annodare i fili del tessuto artistico dei due secoli precedenti che, per consistenza di reperti, è di fatto a larghe maglie.¹³

Con accanto la trascrizione della minuta nella sua integralità se ne propone in questa sede una lettura commentata che riguarda anche i passi con frequenti cancellazioni in quanto ci restituiscono i ripensamenti significativi di un conoscitore. In tale modo si tenta ove possibile un collegamento dei dati riportati per quanto siano frammentari e l'interpretazione di talune affermazioni alla luce dei successivi risultati di ricerca. Cavalcaselle si fonda sui testi di Ticozzi del 1813 e Cadorin del 1828 che fornisce a Crowe per le dovute verifiche e concordanze, affidandogli il controllo delle menzioni di Lanzi e, in particolare, dei recenti volumi di Ciani del 1856 e 1862.¹⁴ È da sottolineare, soprattutto, che Cavalcaselle aveva ricevuto per tempo, al fine di definire preventivamente il suo itinerario pittorico, un estratto del manoscritto *Memorie parziali, &c., delle chiese nel Cadore* comprensivo del *Catalogo delle pitture pubbliche di qualche considerazione*, classificato come «Anonymous MS.».¹⁵

Sappiamo essere il lavoro dell'infaticabile Taddeo Jacobi: una miniera documentaria non solo su Tiziano e la sua famiglia ma sulla storia e storia artistica di tutto il Cadore.¹⁶ Istilla non poca curiosità l'esplicito desiderio dell'avveduto corrispondente cadorino di Cavalcaselle di voler rimanere lui stesso nell'anonimato mentre consegna una fonte anonima. Cavalcaselle lo rispetta. Ma siamo ora incuriositi dal fatto che alla minuta sono allegati alcuni fogli di trascrizione dal manoscritto Jacobi, per cui ci è consentito avanzare l'ipotesi che sia da riconoscere la grafia di don Antonio Da Vià, che era solito siglare i suoi contributi come L'A(nonimo).¹⁷

Nello stabilire un ordine cronologico, attingendo qua e là alla minuta, il percorso si apre con la menzione di Bernardino di Vitulino da Serravalle perché documentato autore nel 1356 degli affreschi della perduta chiesa di Santa Caterina di Ampezzo.¹⁸ E si aggiunge: «Nota bene: non è che mera induzione ma potrebbero 'quanto ai caratteri che sono di quel tempo' essere suoi anco gli affreschi nell'Oratorio di Sant'Orsola a Vigo».¹⁹ È invece negli *Appunti e disegni* allegati che Cavalcaselle fa almeno un rapido cenno agli affreschi di Santa Margherita in Salagona presso Laggio che precedono, più probabilmente a inizio Trecento, quelli di Vigo.²⁰ Non vi è menzione invece di Vitulino da Serravalle, documentato a Domegge nel 1330, per quanto Cavalcaselle lo avesse noto poiché lo nomina a proposito dei pittori di Serravalle.²¹

Tra fine Trecento e inizi del secolo successivo i modi di Simone da Cusighe sembrano echeggiati nei brani d'affresco della chiesa di San Floriano di Chiapuzza.²² Risulta difficile, poi, a Cavalcaselle poter dare continuità alle presenze artistiche in una sequenza cronologica. Sul piano filologico si presenta problematica la verifica del ruolo esercitato da Simone da Cusighe che si ritiene «sia stato il cepo di questi pittori» quattrocenteschi «in questa contrada», come lasciano supporre, in tutti i casi, i caratteri di stile di quelli che egli può ancora considerare. In particolare, è vagliata l'opportunità di saldare il linguaggio del da Cusighe con quello degli esordi di Antonio Rosso da Cadore, poiché mancano gli elementi per far assolvere tale ruolo a maestro Zaccaria Barbieri di Pieve del quale «non si mostrano opere», ma che alcuni riscontri consentono tuttavia di documentare tra il 1442 e il 1470.²³ In Antonio Rosso, finalmente, questa terra alpina trova il suo primo artista riconosciuto, degno della massima attenzione. Quale che sia il giudizio di qualità che è espresso nei suoi riguardi, tale maestro offre la possibilità di valorizzare tutte le strumentazioni di metodo avanzato che sono applicate nella composizione del catalogo. Il risultato finale nella stesura della *History* è tuttora basilare per quantità di esemplari individuati e censiti e per qualità d'approfondimento.²⁴ Lo è ancora di più se si abbina l'analisi delle singole opere contenuta nella minuta a quella degli appunti e disegni stilati *in loco*.

È nella concretezza del profilo di Antonio Rosso che per Cavalcaselle si stabilisce, anche nei difetti, un nesso con l'arte dei pittori (e nel contempo intagliatori) della Carnia come Domenico da Tolmezzo o il Bellunello, attivo per questa terra montana con riferimento al polittico di Forni di Sopra del 1480 ma anche con quanto si conserva di lui a San Vito, in un Friuli di pianura.²⁵

Il ruolo di Antonio Rosso è con efficacia ritagliato - e giustamente - a proposito dell'opera migliore che dal conoscitore è indicata nell'ancona di Selva di Cadore, attentamente descritta in ogni dettaglio: «In tal quadro il Rosso nel Cadore viene ad essere come il Mantegna a Padova, o quello che furono i Muranesi Vivarini e Carlo Crivelli in Venezia e nelle Marche». Se tale associazione può sembrare persino roboante - se male intesa - certo è sorprendente un successivo passaggio comparativo (o allusivo) che solo Cavalcaselle poteva proporre dall'alto delle sue impareggiabili competenze a tutto raggio. Dapprima, guardando allo specifico degli esiti stilistici delle singole opere egli non manca di individuare i richiami a Dario da Treviso, per la tendenza squarcionesco-mantegnesca, ma soprattutto e lucidamente ai Vivarini e ai loro «seguaci», per l'inclinazione a coniugare i modi di Bartolomeo ai più attuali di Alvise.²⁶ Di seguito, in modo singolarissimo, annota sempre a proposito di Antonio Rosso: «come ancora ci fa rissovenire l'arte senese di Domenico di Bartolo, del Vecchietta, seguita da Giovanni e Girolamo Benvenuto».²⁷ Il nesso è tipicamente quello dettato da assonanza formale: riguarda il carattere di 'stilizzazione' di Benvenuto di Giovanni e del figlio Girolamo «che sono, in una parola, i difetti più o meno di tutti i pittori di un ordine secondo e terzo presso tutte le scuole secondarie di tutti i paesi». La valutazione è dunque comparativa e per fasce, o ordini, di livello professionale.

Nella minuta di Cavalcaselle, fa da contrappunto a tale avvio al Rinascimento e ai suoi sviluppi locali, per lo più dovuti ad Antonio Rosso, la presenza di opere di «gusto tedesco». Sono censite in San Floriano di Chiapuzza cinque tavole che rispondono ai caratteri dei pittori tedeschi di secondo o terzo ordine. Nell'appunto di Crowe, in Sant'Orsola a Vigo l'altare è «in the german style». L'«armadio» dell'Arcidiaconale di Pieve, allora smembrato tra la fabbriceria e la sacrestia, puntualmente rivela caratteri che fanno rammentare a Cavalcaselle «le brutte pitture ancora della scuola di Vestfaglia della fine del 1400 al principiare del 1500». Altri scomparti conservati in sacrestia «ricordano le deformità del Bosch, fiammingo».

Riguardo al tracciato della pittura in Cadore, una volta individuato e valorizzato il vero capostipite, non si può ignorare neppure da parte di Cavalcaselle quell'opinione delle più tipiche di una storiografia erudita locale, dipendente da Lanzi, fissata sulle glorie patrie che considera l'opera di Antonio Rosso nell'immaginario del giovanissimo Tiziano, il quale l'avrebbe osservata prima di approdare a Venezia all'età di nove o dieci anni.²⁸ Cavalcaselle in un'annotazione depennata della minuta è dell'opinione opposta, quella di uno «stacco» fra l'arte del Cadore e nella fattispecie del Rosso rispetto a quella di Tiziano che, secondo altri, avrebbe trovato in lui un presunto primo maestro. La posizione di Cavalcaselle ora appare ovvia. Ciononostante, a fronte delle posizioni storiografiche locali Cavalcaselle stesso, almeno in un primo tempo, aveva ammesso ancora come «naturale», dunque senza una consistenza misurabile nella realtà, «che Tiziano da fanciullo abbia pure guardate le pitture che trovansi ... [in Cadore]». Infine, nella biografia di Tiziano, è al proposito non solo più esplicito ma addirittura drastico nel fugare la possibilità di un tale rapporto generazionale fra pittori, proprio nel mentre riconosce tale opinione all'autorevolezza di Lanzi.²⁹ Va da sé che ciò implichi una sorta di squalifica dell'arte di Antonio Rosso: «fu tanto lo zelo mostrato dagli studiosi nel rintracciare le origini della maniera tizianesca nella influenza di Antonio Rosso, che la genealogia di questo è stata stesa con tutte le sue diramazioni in tabelle, per fortuna non mai date alla stampa, dalla metà del Dugento fino a tutto il secolo scorso. Ma in sostanza questo Antonio Rosso, che fra il 1472 e il 1502 eseguì varii affreschi e quadri d'altare nelle chiese cadorine, non merita alcuna considerazione, essendo stato un semplice continuatore delle infantili tradizioni dell'Arte alpina che scompaiono man mano che l'autorità dei Vivarini, dei Bellini e del Cima si estendeva nelle regioni confinanti col Tirolo».³⁰

A voler sottilizzare - quasi a esagerare il significato dei termini - si può già ravvisare in questo passaggio critico di Cavalcaselle il riconoscimento di un tradizionale (o 'autoctono') 'linguaggio alpino', quello incalzato nella sua originalità dalla diffusione dei modelli dei veneziani illustri. Vi è *in nuce*, si potrebbe dire, la posizione critica che solo più di recente è stata illustrata

nei dettagli, specie con lo studio di ogni livello di espressione artistica reperita nel territorio, a prescindere da scale di valori qualitativi, e con la valorizzazione dell'opera di molti artisti anonimi o poco noti che esprimono un'arte propria «dell'arco alpino».³¹

Si veda, se si vuole andare molto indietro, il caso di Andrea da Belluno (o da Treviso) documentato dagli anni venti agli anni settanta nella sua città natale, a Feltre e più a lungo a Treviso; attivo in più località della Marca e in Friuli.³² Ebbene, non manca una sua presenza anche a Pieve nel 1433.³³

Ancora, guardando alle opere superstiti in Cadore, si veda il caso di Iseppo da Cividale di Belluno che nel 1498 è all'opera nella chiesa di San Bernardino da Siena a Pelòs di Cadore; è interessante che in precedenza si ravvisa attivo anche nella plebanale di Sant'Andrea di Bigonzo (Vittorio Veneto) e inoltre, con tutta probabilità, nel santuario dei Santi Vittore e Corona ad Anzù di Feltre.³⁴ Si aggiunga, per esplicitare una tale linea e un simile livello, l'esperienza di Giovanni di Francia, seppure egli non risulti al momento interessare il Cadore bensì colleghi il Trentino con il Feltrino e la Marca Trevigiana, quella della linea prealpina o limitrofa al Piave nel suo corso di pianura.³⁵

In definitiva, nel vagliare l'antesignana ricostruzione di Cavalcaselle alla luce delle acquisizioni critiche successive e più attuali, lo stile dei grandi veneziani di fine Quattrocento, soprattutto quello di Alvise Vivarini pur non in esclusiva, sostanzia il linguaggio di un maestro cadorino che di fatto è il primo di tutto rispetto: Antonio Rosso di Vissà di Tai di Cadore, più probabilmente formatosi accanto al bellunese Matteo Cesa, anziché presso i Tolmezzini.³⁶ Sono le sue opere a illustrare la mappa del 'Cadore pittorico' nello scorcio del secolo a partire dai primi anni ottanta e poi successivamente alla sua esperienza bellunese, fissata da alcuni nel 1477 da altri nel 1488: in assenza di prove dirette sono date valide ipoteticamente tutte e due sul piano dell'evoluzione stilistica.³⁷ È un'importante commissione ben documentata ad avvalorare in ogni caso quest'ultima data e a lasciar intendere nel contempo una grande considerazione goduta dal pittore cadorino fuori della patria, forse per averla lasciata in diverse occasioni ben prima: il vescovo Pietro Barozzi, in procinto di trasferirsi sulla cattedra patavina, lo incarica nel 1487 di eseguire un ciclo di affreschi e la pala d'altare per la chiesa di San Giorgio in Belluno, impegnandosi lui stesso a dettarne il programma iconografico.³⁸

Per inciso, occorre riconoscere da subito, anche alla luce di tale documento, come i contenuti di stile e le migrazioni stesse di questo campione della pittura rinascimentale lo rendano solo 'relativamente autoctono'. Lo si scopre bensì partecipe della congiuntura propriamente bellunese e, di conseguenza, per una ragione in più si deve ammettere come non si possa isolare in assoluto il Cadore artistico.

Il patrimonio d'arte della terra di nascita di Antonio Rosso va, almeno idealmente, integrato con la ricollocazione di poche opere superstiti a lui spettanti da lungo tempo migrate, a iniziare dalla pala della *Madonna con il Bambino in trono e angeli musicanti* per l'Oratorio di Casa Zamberlani a Pieve di Cadore (ora Venezia, Gallerie dell'Accademia), databile per ragioni stilistiche ancora a metà degli anni ottanta, prima del 1487 se si tiene conto dell'esperienza operativa bellunese e del riconoscimento di cui già gode in questa città.³⁹ Può in sostanza coincidere la data di esecuzione con quella del perduto affresco della Scuola di Santa Maria dei Battuti di Pieve di Cadore del 1484, raffigurante *San Cristoforo e san Michele arcangelo*, la cui distruzione fu causata dall'incendio del 1764.⁴⁰ I caratteri della pala Zamberlani sono quelli più prossimi a Matteo Cesa nel filtrare la cultura mantegnesca alla Bartolomeo Vivarini.

La ricostruzione non può che comprendere, perché emblema di un salto di qualità, l'articolato polittico della *Madonna con il Bambino e i santi Bartolomeo e Silvestro, Dionisio (?) vescovo e Maria Maddalena, tre angeli musici* (nella cimasa), eseguito per la chiesa di San Bartolomeo di Nebbiù di Cadore circa il 1490, o poco oltre, sulle cui tracce si era posto Cavalcaselle quando era ancora sul mercato antiquario veneziano, e che è giunto al Musée Jacquemart-André di Parigi.⁴¹ È l'opera che mostra un'apertura a elaborazioni alvisiane, ancora una volta parallele a quelle manifestate da Matteo Cesa in opere degli ultimi anni ottanta. Come i suoi informatori,

Cavalcaselle assegna il polittico già a Nebbiù a Rosso, nonostante la presenza della firma di «Antonio Zandiano» [ANTO(NIVS) ZAVDA/NVS PINXIT], cioè zoldano.⁴² Un'inconsueta qualifica, quest'ultima, che più probabilmente fa riferimento all'attività del maestro nella vicina valle in diocesi di Belluno, dove il Cadore ha le sue contese propaggini. Lo attesta in precedenza il grande affresco del 1483, dunque l'opera prima finora nota, con la raffigurazione della *Madonna con il Bambino in trono e sei santi* staccato da casa Lazzaris-Brustolon a Dont di Zoldo (Treviso, Collezione Monterumici), da dove provengono anche il *San Rocco* e il *San Sebastiano* ora al Museo Civico di Treviso.⁴³

Accanto al polittico già a Nebbiù e alla pala tuttora a Selva di Cadore, villaggio in Val Fiorentina nello Zoldano, forse solo di poco successiva, si può aggiungere il trittico con *San Martino che divide il mantello con il povero, san Candido e san Maurizio* della chiesa di San Martino di Vigo di Cadore risalente al 1492, come riportato dalle fonti⁴⁴. Obbiettivamente, l'esito stilistico si mostra in esso per certi aspetti più 'gegale' del solito, specie nei confronti del formalismo alvisiano che si fa preponderante già nel polittico per Nebbiù e ancor più spiccato nella pala di Selva. Tuttavia, il trittico, giudicato talvolta in termini problematici, si integra perfettamente nel catalogo del maestro di questo momento se si tiene conto del registro espressivo affatto peculiare dimostrato nei tre scomparti della predella della pala di Selva con *Episodi del martirio di san Lorenzo*.⁴⁵

Altre integrazioni al patrimonio pittorico cadorino cronologicamente coeve comprendono la tavola raffigurante *Santa Elisabetta fra i santi Giovanni Battista e Antonio abate*, firmata e datata al 1494, ora di ubicazione ignota ma proveniente dalla chiesa di Venàs.⁴⁶ Lo stesso anno Antonio Rosso esegue la tavola della *Madonna con il Bambino in trono e i santi Francesco d'Assisi, Giovanni Battista, Antonio abate e Maria Maddalena* per Libano di Gregorio da Fol di Mel.⁴⁷ Le due opere individuano pertanto i due poli geografici dell'attività del maestro. Esse confermano, inoltre, l'interpretazione dello stile di Alvise motivata dalla conoscenza diretta dei suoi capolavori feltrini e bellunesi e dalla condivisione con altri pittori locali di un metodo di ricezione del suo lascito. Pertanto, un'esperienza bellunese di lungo corso, per quanto rapsodica, è necessaria come pure la conoscenza dell'arte dei Cesa e di Jacopo da Valenza. La sostanziale fedeltà a questo assetto stilistico di Antonio Rosso si conferma, a giudicare dalla testimonianza fotografica, nel *San Giorgio* già del Rose Art Museum of Brandeis University (Walham, MA), e di certo negli affreschi di Corte di Mel del 1498 e di Costa di Vittorio Veneto del 1502, ai quali si aggiunge la lunetta affrescata sopra il portale della chiesa abbaziale di Santa Maria di Follina, opere finali che segnano anche il suo migrare in diocesi di Ceneda.⁴⁸ Quali le alternative ad Antonio Rosso in Cadore per questo arco di tempo? Sono quelle già indicate da Cavalcaselle e sopra ricordate. La prima è di altro segno linguistico, l'altra è del tutto compatibile con il suo stile per ascendenza e, in parte, per formulazione.

Si data al 1498 il *Flügelaltar* per la plebanale di Pieve di Cadore che le registrazioni di pagamento consentono di assegnare al brissinese Ruprecht Potsch, qui impegnato in particolare nell'esecuzione delle portelle dipinte assieme ad altri maestri intagliatori, com'è prassi in simili manufatti.⁴⁹ L'estrazione di questi artisti è dall'importante bottega di Hans Klocker da Bressanone, al quale il manufatto fu assegnato in passato prima che i documenti offrissero il vero nome del referente e aprissero un'altra questione filologica sullo stile dei suoi inizi e l'identificazione dei suoi collaboratori in una fase di molteplici impegni.

Gli stili del Tirolo e d'Oltralpe hanno attestazioni importanti in questa congiuntura, se si pensa alla presenza di due piccole pale d'altare nella plebanale di Pieve di Zoldo, solo a citare l'esempio più prossimo per geografia e cronologia (1495-1500 circa), che spettano a due distinti maestri della bottega di Klocker, già ritenute opera di altri foresti: Girolamo da Trento e Narciso da Bolzano.⁵⁰ Con l'altare di Michele Parth in Sant'Orsola a Vigo siamo ormai nel 1541.⁵¹

Compatibile con quello di Antonio Rosso è invece il linguaggio di opere spettanti a maestranze di Carnia e Friuli i cui pittori sono «quasi consaguigni».⁵² A proposito dell'arte in Cadore, come

osservato, non si può trascurare quanto avviene in contemporanea sull'altro quadrante dell'arco alpino rispetto a quello del Bellunese e Feltrino, o l'allargamento di visuale al Trevigiano della prossima pedemontana e alta pianura. In Carnia e Friuli, terre legate geograficamente e in specie dall'autorità del Patriarcato aquileiese, trova difatti un corrispettivo diretto quanto qui osservato sui fatti storico-artistici cadorini. A riprova, si risalga all'episodio importante degli af freschi del presbiterio della chiesa parrocchiale di San Nicolò di Comelico che Gianfrancesco da Tolmezzo realizza nel 1482: la loro caratteristica precipua è quella di uno stile alla Bartolomeo Vivarini che si svolge in una formulazione 'neogotica', ma non ancora così «tedeschizzante» come si vedrà più tardi nei cicli di Barbeano e Provesano a motivo dell'utilizzo di fonti grafiche.⁵³ All'epoca di Cavalcaselle gli affreschi di San Nicolò di Comelico erano sotto scialbo, per cui è mancato allo studioso un anello di congiunzione dei più importanti.⁵⁴

Altre testimonianze emerse in seguito sulle incursioni degli artisti carnici vanno a integrare il tracciato della minuta di Cavalcaselle. Si deve sottolineare che Domenico da Tolmezzo precedeva in Cadore Gianfrancesco con gli affreschi della cappella di San Giorgio della chiesa di Domegge, purtroppo perduti, impegnandosi a ultimarli nel 1477.⁵⁵ Si aggiunga la geografia delle sculture di Domenico da Tolmezzo che rimane collegato al Cadore fino all'apertura del nuovo secolo. Risale al 1494 il contratto citato da Cavalcaselle nella minuta e nella *History* per una ben strutturata ancona lignea su due registri da collocarsi nella chiesa di San Lorenzo di Selva (la denominazione che usa è Sottoselva), dove gli sembra ravvisare come superstite la statua policroma di un *San Lorenzo* «opera delle più ragionevoli». ⁵⁶ Domenico inviava più tardi, circa il 1500, una versione della statua del *San Martino divide il mantello con il povero* per la chiesa di Pelòs di Cadore.⁵⁷ Si potevano così avere a confronto, a date ravvicinate, esempi attualissimi di scultura lignea di matrice culturale diversa: la tirolese con Hans Klocker e collegati e la carnica, ovvero veneta, con Domenico da Tolmezzo.

Attingendo ad altri capitoli del lavoro ricostruttivo e filologico di Cavalcaselle, si individua una linea successiva o più aggiornata rispetto a quella 'carnico-friulana' impersonata da Bellunello, Domenico e Gianfrancesco da Tolmezzo. Seguono, pur geograficamente meno prossime, le attestazioni sul versante di Carnia e Friuli di aggiornate aperture veneziane: quelle alvisiane di Giovanni Martini, attivo anche a Spilimbergo, e di Giovanni Battista da Udine, operante tra Sacile e Udine; quelle cimesche di Girolamo di Bernardino anch'egli con bottega a Udine.⁵⁸ Su una linea alvisiana analoga a quest'ultima si continua a dipingere sul versante bellunese e feltrino ma anche nella Marca pedemontana con l'attività più tarda, entro il nuovo secolo, di Jacopo da Valenza e di Cesa, o dello stesso Antonio Rosso.

Nel seguire più oltre la minuta di Cavalcaselle a proposito della pittura in Cadore si deve considerare il passaggio con cui ci s'inoltra in prossimità della 'maniera moderna' e si arriva, sul primo versante friulano, all'attività di Pellegrino da San Daniele, aggiornatosi a Ferrara, e del giovane Pordenone non ancora proto-manierista.⁵⁹ Da questo momento le prospettive diventano ampie, tutt'altro che locali, includono entrambi i versanti in cui prospetta il Cadore come Cavalcaselle dichiara in esordio: «Noi siamo giunti all'arte, nel Friuli, non solo del '400 ma ancora della prima metà del 1500. Toccherebbe ora continuare col Pellegrino, Morto da Feltre, ed il Pordenone, il quale seguito dal trevisano Paris Bordone, o scolari loro, chiudono questa epoca dell'arte friulana e dei vicini paesi. Tra questi pittori pure un altro ve ne è - Lorenzo Lotto del quale si riserviamo a parlarne in altro luogo, assieme al Palma il vecchio e Giogione». Dentro questa congiuntura, per l'area alpina specifica che qui interessa, si riscontra come sopra ricordato «lo stacco il quale passa tra l'arte dei pittori del Cadore [del Quattrocento], e del suo creduto maestro [Antonio Rosso] da quella del Tiziano da non riscontarvi alcuna traccia», che non sia la comunanza della «località cioè la patria comune». In Cadore, propriamente, non si registra la presenza di alcuno di questi maestri operanti in ambiti vicini. Assente con opere nella sua patria è anche Tiziano mentre è il fratello Francesco a manifestarne in certa misura lo stile, con deferenza ma anche con le capacità che gli sono proprie e con la sua personalità.

In questo 'paesaggio pittorico' denso di opere di fine Quattrocento e con pochi esempi collocabili agli esordi del nuovo secolo (1500 ca.), passerà circa un ventennio di ancor più rarefatte presenze artistiche prima che giunga in Cadore il 'polittico' di Vittore Carpaccio. La ragione di questo lasso di tempo è evidente: non vanno dimenticati i fatti bellici, quelli delle guerre cambraiche, nel cui turbinio è rimasta emblematica nella memoria la battaglia di Cadore del 1508. Oltre a questo evento, sono molti gli episodi che segnano una cesura spesso distruttiva nelle manifestazioni di vita di questa terra, tale da determinare anche una sospensione d'iniziativa di committenza a tutti i livelli certo ineludibile. Per quegli anni e a causa di tali eventi, i quasi vent'anni per la ripresa non sono poi lunghissimi.

Entro il 1519, nelle chiese della sua terra, per il Cadore, anche il *genius loci*, qual è indubbiamente Tiziano, non aveva ancora avuto l'occasione di dare generosa prova di sé (e di rado gli riuscì in seguito), nonostante sia 'naturale' qualche sporadico rientro nella sua Pieve.⁶⁰

Lo si può ben comprendere. Di fatto era 'pittore di Stato', succedendo a Giovanni Bellini anche nell'ottenimento di una 'sensaria'.⁶¹ Carpaccio stesso aveva tentato di ottenerla ma non riuscì vincitore.⁶² Fa parte poi di un'interpretazione troppo spinta che la commissione cadorina fosse per quest'ultimo una consolazione, come pure gli impegni importanti in Istria dove addirittura si volle visse in una sorta di *status* da rifugiato.⁶³

Tiziano attendeva a commissioni di eccellenza nella capitale: la pala dell'*Assunta* per Santa Maria Gloriosa dei Frari, affidatagli nel 1516, era stata felicemente pubblicata con solennità il 19 maggio 1518.⁶⁴ Nel 1519 ricevette la commissione della prestigiosa pala celebrativa per l'altare dedicato all'Immacolata Concezione nell'omonima chiesa dei Conventuali da parte di Jacopo Pesaro, vescovo di Pafo.⁶⁵ Soprattutto, si intensificavano allora i rapporti del massimo lustro con Alfonso d'Este, duca di Ferrara, e proprio tra il 1518 e il 1519 è per lui eseguito il primo dei tre Bacchanali: *La Festa di Venere* (Madrid, Museo del Prado). Nel 1519 Tiziano dovette attendere anche alla pala commessagli da Alvise Gozzi per la chiesa di San Francesco in Ancona che, infatti, firma e data l'anno seguente.⁶⁶

Spettò, dunque, non al Cadore ma alla chiesa di Sedico, località fra Belluno e Feltre, ricevere la prima prova di riguardo nei confronti della sua terra alpina con un polittico dei primi anni venti; una fornitura garantita anche perché realizzata in collaborazione con il fratello Francesco che poté assumersi l'organizzazione.⁶⁷ Nella tipologia dell'opera, ancora un polittico, anziché l'attaccamento a un arcaismo di forme preteso in sede locale, è da ravvisarsi il rilancio della soluzione adottata poco prima nell'opera commessa a Tiziano dal potente legato pontificio Altobello Averoldi per la chiesa dei Santi Nazario e Celso a Brescia, ultimata nel 1522.⁶⁸

A fronte di tutti questi impegni è chiaro che si dovette attendere ancora a lungo l'opera di Tiziano nella sua patria cadorina. Fu, invece, Francesco Vecellio che ebbe modo di manifestare una presenza locale con quell'attività di pittore che gli fu possibile esercitare, dopo essere stato arruolato tra le milizie venete, dal 1512 e almeno fino al 1518.⁶⁹ Dovette essere allogata proprio sullo scadere del secondo decennio la pala per la chiesa di Santa Croce a Belluno (fig. 2), ora ai musei di Berlino.⁷⁰ È un'opera studiata e d'esecutività accuratissima, ma a un tempo d'impianto piuttosto datato. Dovette seguire per tale città, ma ormai nel 1524, un'altra pala, ben più moderna e di più alto livello, se identificata nell'*Adorazione dei pastori* per la chiesa di San Giuseppe (ora al Museum of Fine Art di Houston), in cui Tiziano dovette aver parte considerevole, non solo ideativa; ma si tratta di un problema attributivo e di cronologia tuttora aperto e della massima delicatezza.⁷¹ Per il suo Cadore, entro tali date, si ha notizia solo del dipinto murale eseguito da Francesco nella Loggia Municipale di Pieve, per il quale riceve il suo compenso nel 1518, così che si può intendere aver egli assolto e messo fine agli obblighi militari?⁷² Nell'affresco era raffigurato san Marco «protettore nostro ... cum la figura de la Madona, le armi del Podestà, del Vicario, della Comunità». ⁷³ Si tratta, quindi, di un impegno pubblico sul piano devozionale ma emblematico, soprattutto, sotto l'aspetto politico per la presenza mar -



2 Francesco Vecellio, *Madonna con il Bambino in trono, angeli musici e i santi Pietro apostolo e Girolamo*, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. Pala proveniente dalla chiesa della Santa Croce di Belluno.

ciana, pertanto «è del tutto evidente come si tratti d'una chiara attestazione di *fides* veneta, che, se in un quadro generale, si localizza giusto al momento della normalizzazione post-bellica all'indomani della pace di Noyon, in un quadro locale ha riferimento ancor più specifico, visto che durante il conflitto la comunità stessa si era spaccata appunto sul piano dell'adesione 'marchesca', con il definitivo passaggio (...) d'una parte di questa all'Impero».⁷⁴

L'attività in Cadore di Francesco Vecellio prossima al 1518 si definisce al momento solo sul piano della seriazione stilistica delle opere superstiti e non per via documentaria; in questo poco incidono il meritorio riordino sistematico dei riferimenti documentari e l'apporto di nuovi riscontri sulla sua presenza.⁷⁵ Il punto di riferimento sicuro rimane la pala, siglata e datata 1524, della *Madonna con il Bambino in trono e i santi Vito, Giovanni Battista e i santi Ermagora e Fortunato* (?) il pievano Bernardo Costantini della plebanale di San Vito di Cadore.⁷⁶ Pertanto, si stabilisce *ad annum* il confronto con l'*Adorazione dei pastori* per la chiesa di San Giuseppe a Belluno ora a Houston, così da potersi accertare comparativamente in quest'ultima l'importante intervento di Tiziano. Nel frattempo si deve collocare la partecipazione di Francesco all'esecuzione degli affreschi della Loggia del Capitano di Vicenza affidati a Tiziano e alla sua

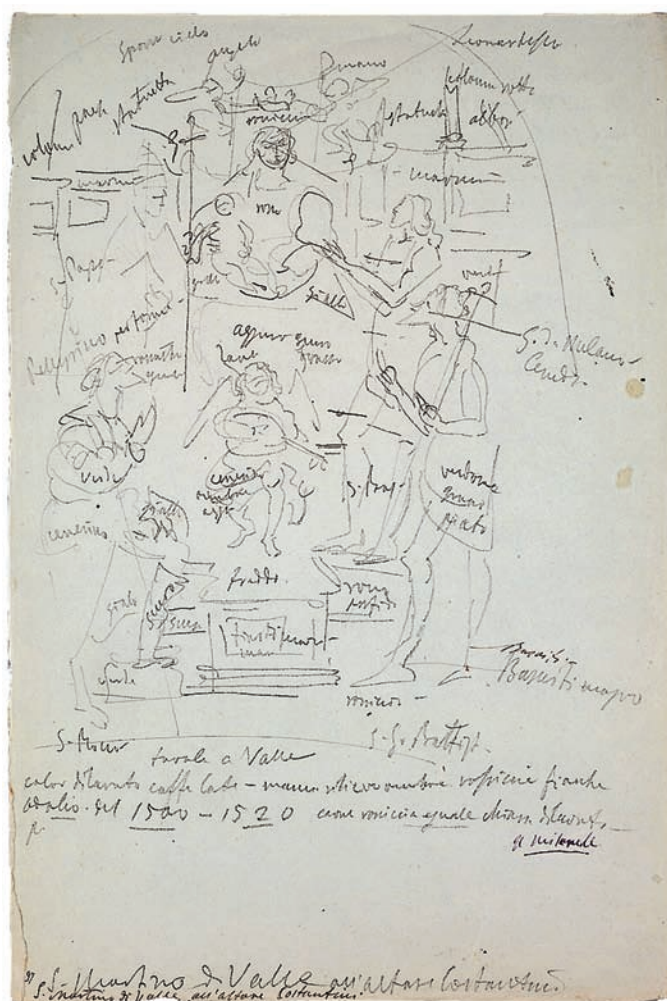


3 Francesco da Milano, *Madonna con il Bambino in trono incoronata dagli angeli, angelo musico, i santi Rocco e Silvestro I papa, Giovanni Battista e Sebastiano*, Valle di Cadore, chiesa parrocchiale di San Martino.

bottega nel 1521, occasione per ristabilire uno stretto rapporto collaborativo con il fratello.⁷⁷ Nell'arco temporale che viene a definirsi è stato collocato il trittico della chiesa della Beata Vergine della Difesa di San Vito di Cadore.⁷⁸ Per le altre opere cadorine si tratta per lo più di datazioni piuttosto sfuggenti, comunque ritardate agli ultimi anni del terzo decennio e oltre.⁷⁹ Sfugge da una collocazione immediata in questa sequenza la pala della *Madonna con il Bambino e i santi Rocco e Sebastiano* per l'altare della Cappella Genova in Santa Maria Nascente di Pieve di Cadore che fu assegnata generosamente anche al giovane Tiziano, prima che trovasse consenso l'attribuzione a Francesco, nonostante sia associabile non senza problemi alle opere sicure fin qui menzionate.⁸⁰

Pertanto, l'affresco per la Loggia Municipale di Pieve del 1518, per quanto perduto e neppure ben descritto, offre comunque un dato in più su cui riflettere: la presenza di Francesco Vecellio a Pieve che, indirettamente, rappresenta in questo preciso momento gli interessi di Tiziano nella sua terra natale.

A fronte di tale dato e situazione, assume rilievo la scelta concomitante di altro maestro, di altro linguaggio, cioè di Vittore Carpaccio per una pala d'altare da collocarsi a Pozzale. L'importanza che l'opera doveva rivestire si deduce se solo si considera la scelta alternativa di un pittore che non appartiene a tale terra, né mai l'aveva servita, e che non vanta legami di paren-



4 Giovanni Battista Cavalvaselle, *Appunti e disegni sulla pala di Francesco da Milano della chiesa parrocchiale di San Martino di Valle di Cadore*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalvaselle, ms. It. IV, 2031 (=12272), fasc. 1, f. 97r.

tela o interessi locali, ma è scelto a Venezia dove ancora gode di alta considerazione.

Francesco Vecellio, se lo si osserva virtualmente a prescindere dal consueto e ingombrante confronto con Tiziano, entro il 1519 sta comunque sulla linea del progresso. Pur non affermatosi ancora con forza, in base a quanto fino a quella data appare di suo nel territorio alpino (la sola pala già in Santa Croce a Belluno), lo sarà negli anni subito seguenti con le citate opere, diffuse anche con una certa continuità, nelle chiese della sua patria. Egli sta sulla stessa linea di modernità nella quale, guardando non al Cadore bensì anche in questo caso al Bellunese e Feltrino, si collocano nella ricostruzione storico-artistica gli episodi di Giovanni Agostino da Lodi con un'opera a Sedico circa 1505, entro cornice di Vittore Scienza, e del Moretto da Brescia a San Gregorio nelle Alpi circa 1519.⁸¹ A dettare la linea di modernità giorgionesca in modo più strutturato e diffuso nel territorio è, soprattutto a Feltre, Lorenzo Luzzo (*alias* Morto da Feltre), la cui apertura mentale, se non a esperienze romane e fiorentine come vuole il suo mito non ancora criticamente del tutto elaborato, più credibilmente si motiva con la presenza quale decoratore al Fondaco dei Tedeschi, in concomitanza con l'intervento celeberrimo di Giorgione e Tiziano.⁸² Si tratta, con questa argomentazione, di scegliere (forse solo per nostra comodità) il più verosimile dei dati biografici offerti da Vasari.

Nonostante l'ascendenza da questa terra, non sono presenti con continuità neppure in questa fase i figli di Antonio Rosso da Cadore, Giovanni (Tai di Cadore, 1480 ca. - Belluno 1549) e

Marco (Mel, fine Quattrocento - Feltre, 1583) i quali, in virtù della nuova residenza da tempo acquisita, si denominano ormai da Mel senza dimenticare di essere oriundi.⁸³ La giusta risoluzione attributiva in favore di Giovanni, già avanzata da Cavalcaselle, riguardo agli affreschi della volta e delle lunette con storie del santo titolare della chiesa di San Lorenzo di Selva porta ormai al 1544, momento molto avanzato per l'assunto di questo tracciato.⁸⁴ Altrettanto può dirsi della pala della *Madonna con il Bambino in trono e i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* della chiesa di San Giovanni Battista di Vinigo.⁸⁵

Un'unica opera si deve citare per il Cadore perché subito precedente al dipinto di Pozzale di Carpaccio. Si tratta della pala d'altare raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono e i santi Rocco e Silvestro I papa, Giovanni Battista e Sebastiano* (fig. 3) richiesta a Francesco da Milano, con bottega nella vicina Serravalle (Vittorio Veneto), per la chiesa parrocchiale di San Martino a Valle di Cadore. L'accertamento della commissione dell'opera per volontà testamentaria di Bortolo Costantini, morto nel 1517, avvalorata la datazione del dipinto, come già prospettata su base squisitamente stilistica, a fianco della pala della parrocchiale di Lago di Revine del 1515-1517, entro un ridisegnato percorso del piccolo maestro nel primo e secondo decennio.⁸⁶ Egli attua per Valle un più evoluto impianto di pala a spazio unitario, tuttavia, sopravvive in essa uno schematismo distributivo dettato dal vetusto impianto architettonico che irrigidisce il rapporto con il paesaggio retrostante. Una luminosità diffusa pervade comunque l'opera. Da tutto ciò, specie dalla meticolosità nella resa formale delle figure, si comprende come possa aver fatto pensare al Cima e ci sia voluto Cavalcaselle (fig. 4) per il riconoscimento della vera paternità, se non ancora per la giusta collocazione cronologica.⁸⁷

La pala per Valle di Francesco da Milano, rispetto al 'polittico' di Carpaccio, è caso tipico che rientra nei rapporti artistici in una 'doppia periferia', da distinguersi da quelli, fin qui citati, che si istituiscono fra centro e periferia.⁸⁸ All'altezza del 1515-'17 della pala di Valle, il da Milano aveva già ben localizzato il suo raggio d'azione imprenditoriale (Conegliano, Serravalle, Ceneda, con allargamento soprattutto verso il prossimo Friuli Occidentale).⁸⁹ Egli gestisce ancora con intelligenza in questo territorio il patrimonio formativo acquisito in ambito lombardo, o presso i lombardi di stanza in Veneto, ma non sembra assolvere più a una funzione di collegamento diretto e aggiornato fra i centri, lombardi e veneti che fossero, e la periferia.

Riacendere le luci sul 'polittico' di Vittore Carpaccio a Pozzale del 1519, sotto questa duplice visuale della geografia e storia dell'arte del 'paesaggio pittorico' del Cadore e di terre limitrofe, fa risuscitare vecchie e trite questioni valutative, altre più recenti e piuttosto formulari. Da queste, esso non ne esce certo analiticamente compreso e non si pretende, in verità, di poter dire apprezzato o ben valutato. Nella sostanza, pesa soprattutto il giudizio che lo considera fuori tempo. Si vorrebbe almeno dimostrare trattarsi non di un'opera sorpassata, secondo un giudizio semplicistico proprio di una storia dell'arte tutta dedicata alle sole espressioni di progresso al quale è fin troppo facile inneggiare, quanto piuttosto di un'opera 'senza tempo', secondo i valori e le forme dell'arte devota del Rinascimento e del contributo intelligente che Carpaccio ha offerto ad essa. Occorre dirlo, senza il minimo rischio di risuscitare anche un purismo un poco decadente che, in qualche misura, ha riguardato la rinascita d'interesse per Carpaccio fra Otto e Novecento. I valori permanenti di Carpaccio potevano ben essere compresi in Cadore e in una sua piccola località che voleva distinguersi. Potevano giudicarsi vitali, specie perché erano ormai distanziati nel tempo gli esempi pittorici importanti visibili in loco e ancora mancavano i confronti di altro segno, quelli della modernità, anche di conseguenza della sporadica presenza di Francesco Vecellio, dovendosi tacere ancora di Tiziano.

Quando Carpaccio invia il lavoro richiestogli in Cadore è quasi alla fine di una carriera che è possibile seguire per più di un trentennio, a partire dalla metà degli anni ottanta.⁹⁰ Nel 1519 è nell'ultimo lustro d'attività documentata, ed è fatale che egli confermi una linea di stile consolidata e che tende a irrigidire. Lo fa, tuttavia, entro un periodo che ne dimostra altresì la vitalità imprenditoriale straordinaria. Mentre propone i modelli più volte sperimentati, manifesta ancora picchi d'eccellenza inventiva ed esecutiva che presuppongono committenti di intellettualità e

gusto sofisticati, sia che appartengano a Venezia o alla sua periferia. Egli completa cicli narrativi per i quali è più lodato ed esegue ancora polittici assieme a strutturate pale d'altare a spazio unitario. Pertanto, con questo intenso lavoro può essere ancora protagonista nella Dominante e nel contempo corrispondere a richieste di un mercato periferico, da non trascurare in tempo di forte concorrenzialità e in congiuntura di epocali rivolgimenti di stile nella capitale, specie su tematiche come quella dei cicli narrativi di cui egli detiene una sorta di primato seppure non l'esclusiva.⁹¹ In tale situazione egli completa nel 1519 la sua opera per il piccolo centro alpino e cura, in circostanze del tutto particolari, la cospicua committenza istriana: a Pirano nel 1518, a Capodistria tra 1516 e 1523 (od oltre?).

Questa fase di Carpaccio, con la sua ricchezza e i valori che ancora persistono, non va dunque osservata in un'idealistica visione comparativa assoluta. Come dire rimpiangendo nel caso di Pozzale un Tiziano che non c'è, anche perché forse mai fu invitato per un'opera destinata alla località del suo avo capostipite, il notaio Tommaso, mentre lavorava per lo Stato, per i Frari e la casata degli Este e non solo.⁹² Neppure può essere vista esclusivamente in un'assolutrice visione incentrata sulla personalità di Carpaccio quale figura di resistente, abbarbicata nella strenua difesa del proprio stile in una sorta di metafisica purezza umanistica, pertanto avulsa dal contesto. La linea di mediazione proponibile è quella di storicizzare l'impresa di Carpaccio fra Venezia, Istria e Cadore e rispondere, in modo più articolato, a quella troppo scontata diminuzione d'interesse che si riserva ai suoi ultimi dipinti di destinazione soprattutto sacra, attraverso la sottolineatura dello spazio guadagnato dai partecipanti alla bottega, come fosse questa una colpa d'origine per le opere che appartengono a tale lungo e operoso arco temporale estremo. In ultima analisi, il 'politico' di Pozzale di Cadore del 1519 merita di essere valutato in una terza ottica che comprenda la dinamica peculiare della bottega di Carpaccio negli ultimi anni d'attività, la funzionalità in essa dei disegni, la problematica individuazione dell'apporto degli aiuti e del figlio Benedetto, in particolare, nella sua prima fase partecipativa. La questione non è solo quella se la bottega possa diventare preponderante ma anche di ravvisare un ultimo cambiamento di tecnica, ovvero di stile, in Carpaccio stesso e di conseguenza nei suoi aiuti. Dunque, l'ultima stagione d'attività del maestro veneziano non è solo quella di una deriva che, per quanto spesso ritenuta sistematica, sarebbe tuttavia sancita per alcuni indubbiamente proprio a Pozzale.

¹ Riguardo al Cadore quale entità geografica e storica si rinvia all'insuperato monumento storiografico di Giuseppe Ciani 1856, I; 1862², II. Su questo autore (Domegge 1793 - Ceneda 1867) si tenga conto, almeno, di Lionello Puppi 2004, p. 125 nota 32. Ma si veda anche il saggio di Augusto Serena (1940-1941, pp. 67-80), in particolare per quanto riguarda la vicenda del dissidio con il vescovo di Ceneda, Manfredo Bellati, sulla questione sulla necessità del potere temporale.

Sull'etimo di Cadore indaga G. B. Pellegrini 1957-1959, pp. 67-75.

Dopo Ciani sono molti i contributi generali o specifici, per cui si fa riferimento nel presente contesto solamente ai principali. Ha carattere sintetico e divulgativo il più volte ristampato *excursus* di Fab-

biani 1947¹. Punto di partenza può essere considerata la trattazione sugli insediamenti e testimonianze della romanità di G. B. Pellegrini (1954¹, pp. 7-10; 1954², pp. 39-53). Per quanto riguarda, invece, il Medioevo ha particolare rilievo il contributo di Collodo (1987, pp. 351-389; 1988, pp. 23-50) e quello, di poco precedente, sulla struttura ecclesiastica di Francescato 1985, pp. 23-35.

Il Cadore entro la compagine della Patria del Friuli, con particolare riguardo alle trattazioni storiografiche, è oggetto dello studio di Zanderigo Rosolo (1993¹, pp. 93-107; 1993², pp. 133-156).

Una svolta di metodo nell'approccio di ricerca sulle realtà storico-culturali di questo territorio, specie in età moderna, si ha con gli imprescindibili saggi, occasionali talvolta dalla specificità degli episodi storico-

artistici, di Concina (1974, pp. 350-399; 1980, pp. 417-423; 1982¹, pp. 49-59; 1982², pp. 61-78; 2004, pp. 18-31).

Sempre per l'età moderna si veda Belli - Zanderigo Rosolo 1990 e Sacco 2007².

² Non è stato ancora definito compiutamente nella storiografia artistica un profilo organico dell'arte in Cadore (o del Cadore) nel corso dei secoli che possa corrispondere alla definizione del territorio, ben circoscritto e per altro diversificato al suo interno. Per quanto riguarda la storia dell'arte, nei contributi ottocenteschi e di primo Novecento sulla storia del Cadore non mancano talvolta riferimenti alle sue emergenze artistiche. Si veda ad esempio quello di Ciani che tratta degli affreschi di Chiappuzza di Vitulino, descrive quelli della chiesa di Sant'Orsola a Vigo di Cadore e la loro committenza. Si sofferma su Zaccaria e Giovanni di Zaccaria. Distingue Antonio Zoldano da Antonio Rosso, allievo di Zaccaria, e ne menziona i figli pittori. Il profilo di Tiziano e congiunti è oggetto, ovviamente, di una vasta trattazione (1856, I, pp. 135-138, 389; 1862², II, pp. 291-337). Per quanto riguarda le manifestazioni d'arte e le personalità impegnate è fondamentale e antesignano lo studio di Stefano Ticozzi (1813, pp. X-XVI, 35-39), Segretario della Prefettura dipartimentale di Belluno, che «vide documenti ora scomparsi: vide a Pieve la pala Genova; ebbe dimestichezza con Taddeo Jacobi e con quanti si occupavano in Cadore di storiche discipline» (Protti 1934, pp. 573-574). Di particolare interesse risulta inoltre il testo dell'abate Giuseppe Cadorin datato Pieve di Cadore, li 26 ottobre 1825, edito a corredo della *Prefazione* del componimento encomiastico di Giovanni Meneguzzi (Cadorin 1828¹, pp. 11-19; 1828², pp. 21-42). Ticozzi (1813, p. XV nota 20), per quanto riguarda i pittori cadorini, dichiara di essersi avvalso a sua volta del «raccoglitore appassionato delle cose patrie» qual è Taddeo Jacobi, «che tante accurate notizie gli somministrò intorno ai Pittori Cadorini». Sia per letterati sia per pittori, dichiara di essersi avvalso inoltre della biblioteca e dei rarissimi documenti in possesso dell'abate Tomaso De Luca. Cadorin, ovviamente, fa riferimento a Ticozzi ed è consapevole come la fonte di quest'ultimo siano le ricerche di Jacobi apprese attraverso l'abate Francesco Gei. Quindi, fonte primaria per entrambi è Jacobi e, in particolare, il suo compendio manoscritto (Jacobi sec. XVIII-XIX, ms.), che è anche in parte riportato (Cadorin 1828², pp. 39-42). Non si trascura ovviamente Lanzi che per l'edizione del 1809 (III, pp. 101-102 nota) si fonda sulle notizie fornitegli dal «sig. abate Gei cadorino, giovane di molto ingegno ed abilità», informatore anche di Jacobi.

Per Taddeo Jacobi, (Jacobi de Jacobini, o Giacobbi 1753-1841) cfr. Puppi 2004, pp. 15-24, in particolare pp. 107-109, 124-125 nota 31. Si attinge a Ronzon 1877, pp. 188 segg. Si veda anche il necrologio di Coraulo (1841, p. 95) e la *Biografia* 1868¹, pp. 45-46; *Biografia* 1868², pp. 49-50; e più di recente Garberoglio 1991, pp. 78-79. Per i rapporti fra Jacobi e Ticozzi si veda, inoltre, Celso Fabbro (1962¹, pp. 67-

75; 1962², pp. 131-145).

Sul contributo all'arte del Cadore di Ticozzi (Pasturo, Como 1762 - Milano 1836) si veda ora Puppi 2004, pp. 15-24, 122-123 note 19-25.

Per l'abate Giuseppe Cadorin (Lorenzago 1792 - San Fior, Treviso 1851) si rinvia a Puppi 2004, pp. 15-24, in particolare pp. 125-127 note 38-45. Fu residente a Venezia dove ricoperse l'incarico di ispettore urbano delle scuole elementari. Le sue indagini su Tiziano, condotte specie presso l'Archivio di Stato di Venezia, furono assai considerate. Si veda, in particolare, Cadorin 1833. Alcuni studi furono pubblicati postumi, cfr. Meneguzzi 1852, p. 32.

Di Tomaso De Luca, al secolo Agostino Ascanio Sampieri, medico e frate cappuccino, che fu «instancabile raccoglitore di volumi antichi e rari», il profilo è tratto da Puppi 2004, p. 123 nota 21 (con bibliografia di riferimento). In particolare l'interesse ha riguardato la sua biblioteca: *Catalogo* 1816; Protti 1935, p. III.

Emerge da questi primi studi settecenteschi e proto-ottocenteschi la figura di Antonio Rosso da Cadore, pressoché unica personalità locale a illustrare questo territorio prima dell'avvento del grande Tiziano. Per quanto riguarda i rapporti fra i due comincia ad affacciarsi l'«ingenua» tesi di un legame fra maestro e allievo, in seguito da molti ripresa. Ad esempio, nel contributo sull'affresco di Antonio Rosso di Dont di Zoldo nell'abitazione dell'abate Pietro Brustolon (ora l'affresco staccato si trova a Treviso, Collezione Monterumici; il *San Sebastiano* e il *San Rocco* al Museo Civico di Treviso) dedicatogli da Sebastiano Barozzi 1840, pp. 83-84. Il pittore è addirittura considerato «uno de' fondatori della veneta scuola», traducendo in questi termini l'osservazione di Lanzi. Tale menzione non è utile a Cavalcaselle che non cita l'affresco, elencato poi da Borenius, in Crowe - Cavalcaselle 1912, III, p. 62 nota 2. Nel frattempo era stato riprodotto da Frova 1910, p. 57 fig. 3. Sull'affresco Monterumici cfr. Fossaluzza 2003, I.4, pp. 49-50 figg. 22.42, 22.43, 76 nota 26.

Nell'illustrazione di Alvisi (1858, pp. 797-798) si allarga la visione dell'arte in Cadore entro il contesto generale di questa terra, seppure in modo piuttosto generico, nonostante la positiva menzione che Fiocco (1951-1952, p. 6 nota 2) riserva a tale contributo.

Si deve fare riferimento, in seguito, a Crowe e Cavalcaselle che ritagliano lo spazio soprattutto ad Antonio Rosso da Cadore (1871, II, pp. 172-173 nota 2; 1912, III, pp. 61-62 nota 2) nel capitolo della *History* dedicato ai *Painters of Friuli*, e in particolare fra i maestri di Belluno e Serravalle. In proposito si veda qui più avanti nel testo.

Nel 1868, a livello locale, si pubblica sulla rivista «Il Cadore» del 26 luglio un'appendice intitolata *Gli uomini illustri del Cadore* e con un profilo di Antonio Rosso, spettante a Talamini 1868, pp. 9-11.

Nel 1884, anche se in una circostanza occasionale, Massimo Coletti pubblicava l'elenco dei cadorini «esercitati nelle Belle Arti» (pp. 7-12). Egli attingeva ai manoscritti esistenti al Museo Cadorino, fondato dal pievano di Pieve di Cadore don Antonio Da Vià. Costui, a sua volta, aveva redatto un tale elenco, fon-

dandosi su quello iniziale di Giuseppe Monti (sec. XVIII, ms. 218, cc. 122-124), fonte tuttora primaria, che l'erudito ottocentesco compilò con l'aiuto del pievano di Pieve Giovanni Battista Martini. Si fa riferimento a don Giuseppe Monti, o De Monti Delicado (Lacuna di San Nicolò di Comelico, 1803 - Candide 1871) e al canonico Giovanni Battista Martini (Padola 1810 - 1877). Si deve sottolineare che al Museo Cadorino si conservavano soprattutto i manoscritti di Taddeo Jacobi compreso il suo elenco degli artisti cadorini (sec. XVIII-XIX, ms.) che, per tali vie, viene recepito più diffusamente, ad esempio anche da Ciani, come riportato sopra in questa nota, o da J. Rossi 1898. Si veda in proposito Fabbiani 1937, p. 330 numero 2677; Chiarelli 1950, p. 86 nota 1; Fabbiani 1969, pp. 99-100. In particolare, Chiarelli ritiene che autore dell'opuscolo edito da Coletti sia *tout court* Taddeo Jacobi.

Ben più tarde sono le illustrazioni importanti di singoli monumenti artistici cadorini che si pubblicano senza un disegno complessivo. Pregevoli sono i contributi di Arturo Frova il quale, dopo gli articoli fondamentali sulle *Chiese gotiche cadorine* (1907¹, pp. 10-14; 1907², pp. 23-26; 1908, pp. 54-59), pubblica segnalazioni di pregio (*Idem* 1910, pp. 55-57; 1913, pp. 113-117). Una riflessione sulla situazione storiografica è contenuta proprio nella premessa di Frova ai suoi articoli in «Rassegna d'Arte» (1907¹, pp. 10-11) in cui osserva come, rispetto ad altre regioni alpine e nella fattispecie il Trentino, indubbiamente «meno noto e meno studiato artisticamente è il vicino Cadore». Pertanto, egli offre il breve ragguaglio su quanti se ne interessano, come il Ronzon e il Da Ronco ma è da aggiungersi anche Brentari (1886) e Donà (1888), i quali, tuttavia, si occupano dell'arte in Cadore nell'ambito di una classica guida che non ha da imporsi alcun approfondimento scientifico (Ronzon 1873, I; 1875, III; 1877). Sotto questo profilo un primo itinerario artistico cadorino e una maggiore consapevolezza del patrimonio diffuso si trova proprio nella guida di Ottone Brentari (1886). Su Ronzon si veda Zanderigo Rosolo 2006, pp. VII-XXV. Nei brevi cenni al patrimonio monumentale in una successiva edizione della breve *Guida del Cadore* di Brentari (1902), si segnala l'abbozzo di inventario delle cose d'arte cadorine proprio di Ronzon (1896), non manca altresì la citazione del ricordato zibaldone manoscritto Monti al quale collaborò Martini (cfr. Monti sec. XVIII, ms. 218). Sono segni in un'editoria finalizzata al turismo di un'attenzione alle fonti manoscritte cadorine (*in primis* quelle di Taddeo Jacobi), custodite in sede locale, che sono di fondamentale importanza per la ricostruzione del contesto culturale. Il crescendo di un'attenzione specifica al patrimonio artistico in pubblicazioni divulgative giustifica che il Cadore figuri con un numero monografico nella collana «Italia Artistica», il cui testo è redatto da Antonio Lorenzoni 1907. Altra guida che ebbe una certa fortuna editoriale, in quanto rispondente agli interessi sia naturalistici che culturali, è quella di Feruglio 1910. Sulla linea di taglio saggistico di Frova, invece, si aggiungono contributi su singoli monumenti, come

quelli di Pietro Da Ronco (1935¹, pp. 630-633; 1935², pp. 647-649; 1935³, pp. 664-667; 1935⁴, pp. 679-682; 1935⁵, pp. 700-702) sulle quattro chiese cadorine intitolate alla Madonna della Difesa. I cinque capitoli di tale contributo sono ospitati in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», periodico di storia e cultura locale fondato nel 1929, destinato a divenire il punto di riferimento imprescindibile per gli studi.

Riguardo alle personalità artistiche, è da osservare come quella di Antonio Rosso monopolizzi l'attenzione nei più consueti termini 'monografici', cioè senza che in alcun modo si persegua l'interesse a ricostruire il contesto dell'operatività anche sotto il profilo storico culturale, secondo il metodo di ricerca allora più invalso. Cfr. Silvio De Kunert (1926, pp. 393-419; 1927, pp. 27-29; 1930, pp. 161-165; 1931, pp. 260-262) e Gaggia 1941, pp. 1279-1281. Non ci si allarga, fatalmente, a una panoramica sul Cadore neppure nell'aggiornamento del suo profilo di Romana D'Ambros (1955¹, pp. 1-12; 1955², pp. 60-70; 1955³, pp. 97-106; 1955⁴, pp. 137-141).

Un punto di riferimento per la percezione dell'arte in Cadore tuttora importante è da indicare soprattutto nell'*Introduzione* di Francesco Valcanover (1952, pp. 5-8), oltre che nei *Cenni storici* di Enrico De Lotto (1952, pp. 9-16), nel catalogo della *Mostra fotografica delle opere d'arte del Cadore* del 1952. L'esposizione, promossa dalla Magnifica Comunità Cadorina, fa seguito a quelle sull'arte bellunese del 1950 (*Mostra d'Arte* 1950) e sui Vecellio del 1951 (*Mostra dei Vecellio* 1951). In catalogo vengono illustrate 299 opere di Cadore e Comelico dai reperti di Lâgole a Tiziano. L'intento fu quello di favorire iniziative di conservazione e tutela, e di allestire un'esposizione fotografica permanente in una sala del Museo Cadorino che si aveva in animo di ricostituire. Sull'importanza della mostra del 1952, si veda Giuseppe Biasuz 1953, p. 22.

Nel giustificare l'iniziativa Valcanover non manca di sollevare molte considerazioni generali che hanno guidato gli studi successivi in una verifica sempre più capillare e specialistica. Si constata come l'iniziativa, quale «raro esempio di amorosa sollecitudine per il patrimonio artistico provenga da una regione non certo molto ricca di alte espressioni figurative; poiché chi meno possiede sente più urgente il bisogno di tesaurizzare quanto ha, magari anche sopravvalutandolo, e di porre in atto ogni accorgimento per non addivenire a perdite dolorose. Come tutte le zone di montagna dell'Italia Settentrionale infatti anche il Cadore risente della sua posizione periferica rispetto ai grandi centri culturali». Quanto alle espressioni valorizzate lo studioso annota come «vi si parla in arte un dialetto quieto e tranquillo che, interrotto solo dalla voce possente di Tiziano, segue molto lentamente gli aulici indirizzi stilistici che s'avvicinano nella splendida città lagunare». Nel passaggio «da una conoscenza superficiale ad un'altra particolareggiata delle espressioni figurative del Cadore, riesce sempre più evidente come questa italianissima terra sia legata alla cultura nostrana e ben poco risenta degli influssi d'oltralpe a differenza di altre regioni dell'arco alpino».

Pertanto, si rimarca la «ascendenza quasi esclusivamente italiana sulle manifestazioni artistiche cadorine». La mostra cadorina è l'occasione per un saggio di Giuseppe Fiocco (1951-1952, pp. 6-11) dal titolo rivelatore *Cadore e Friuli*, in cui si esprime con grande chiarezza la singolare posizione storica e artistica del Cadore rispetto alla percezione condizionata dall'evoluzione politico-amministrativa del territorio nel corso dell'Ottocento. Il nodo di tale contributo, per il periodo che qui interessa, sta nelle conseguenze che viene ad avere l'accertata paternità di Gianfrancesco da Tolmezzo degli affreschi della chiesa di San Nicolò di Comelico. Pertanto «si comprende ora come giri intorno ai tolmezzini, e non direttamente intorno a Padova o a Venezia, tutta l'arte dei maestri cadorini, a cominciare da Antonio Rosso». In altri termini si tratta di una situazione di 'doppia periferia' come si dirà di seguito.

Di particolare autorevolezza, al confronto con i pronunciamenti di Fiocco, è il contributo su questa linea metodologica e di pensiero di Luigi Coletti (1956, pp. 200-209) a proposito di Antonio Rosso. Lo studioso, oltre alla verifica filologica del catalogo cavalcaselliano del maestro, delinea i caratteri fondamentali della pittura in una vasta area, nelle «regioni» connesse e distinte (come esprime questo termine) in cui egli opera: Cadore, Zoldano, Bellunese, Cenedese. Vi ravvisa la diffusione in «periferia» del linguaggio vivariniano e squarcionesco (con Dario da Treviso), nonché il dominio in quest'area delle correnti carniche, il «succedersi delle ondate di influsso delle varie generazioni muranesi sulle varie generazioni tolmezzine. Perché quello che mi pare essenziale è proprio questo legame fra l'arte carnica e delle regioni vicine e l'arte muranese». Pertanto «L'ambiente carnico e cadorino è, per ovvie ragioni di contiguità territoriale e di scambi commerciali, in stretti rapporti con le valli, della Pusteria e della Carinzia, donde esso attinge semplificandolo - e diffonde - con altri atteggiamenti di stile - anche il gusto per le ancone di legno intagliato, dipinto, dorato, così caratteristico del tardogotico ultramontano». Le pagine di Coletti mantengono nella loro ampiezza di visione, e nello specifico per il Cadore, un'attualità di analisi, pur a fronte degli accertamenti successivi e delle mutazioni terminologiche. In proposito si consenta il rinvio a Fossaluzza (2003, I, 4, pp. 41 segg., 161 segg., 220-224) dove il testo di Coletti è edito nuovamente e verificato nella sua attualità in un nuovo censimento delle opere nelle «regioni» considerate.

Per quanto riguarda la ricerca sul territorio ci si applica soprattutto in voci biografiche di artisti che sono originari del Cadore e vi operano, anche se non in esclusiva. Cfr. Fabbiani 1969, pp. 99-123; Zaccaria Barbieri; *Idem* 1970, pp. 14-19; Antonio Rosso, Giovanni Rosso, Marco Rosso.

Il loro profilo, entro una trattazione generale comprensiva di catalogo sistematico delle opere, è poi affrontato da Gabriella Dalla Vestra (1975) e Daniela De Paoli Benedetti 1975, pp. 225-261. Di questo importante lavoro si deve sottolineare come l'ampio arco

temporale dei pittori considerati «bellunesi» si qualifica anche per essere quello «prima dei Vecellio», una fase di «preludio alla grande ora» di questi ultimi, secondo l'espressione di Fiocco 1950, p. 7. Inoltre, in premessa, Dalla Vestra giustifica il carattere di unitarietà e coerenza fra l'arte della Val Belluna e del Cadore «regioni in cui comunanza di artisti, di sensibilità e influenze rese più stretti i legami e gli scambi», fin dal caposcuola Simone da Cusighe.

Anche più di recente, nei profili di una storia della pittura territoriale suddivisa in secoli, il Cadore emerge non come contesto storico artistico in una sua autonomia, bensì compreso nell'arte del Bellunese e del Feltrino a motivo delle presenze di artisti, di migranti e delle loro opere: Vizzutti 1986; Lucco 1986², I, pp. 146-149 (si tratta di Belluno e provincia); *Idem* 1986¹, I, pp. 211, 214; *Idem* 1989, I, pp. 125-134 (non è distinto un capitolo sul Cadore); *Idem* 1990¹, II, pp. 588-591 (con capitolo sul Cadore); Franco 1992, I, pp. 247-271; Claut 1996, I, pp. 281-302 (non si separa il Cadore); Conte 1998.

Si affrontano ancora una volta le emergenze artistiche, pur con nuova strumentazione metodologica, nei volumi miscelanei della collana *Tesori d'arte nelle chiese dell'Alto Bellunese*, la quale comprende ambiti cadorini come quello di Vigo (*Tesori* 2003) e limitrofi come Comelico e Sappada (*Tesori* 2004). Va da sé che in tal caso si fa riferimento al Cadore come entità storico-territoriale autonoma nell'ottica dell'entità territoriale amministrativa moderna della Provincia di Belluno in cui esso occupa solo una parte del quadrante settentrionale. In particolare, nel volume su Vigo Giuseppe Bergamini (2003, pp. 19-26) riconsidera i legami fra Carnia, Cadore e Friuli, ponendosi su una linea storiografica che annovera gli illustri contributi di Fiocco e Coletti. I volumi di tale collana si caratterizzano per saggi introduttivi di vasto respiro e contributi specifici su singoli monumenti e la loro tutela, non per la sistematicità d'indagine sul patrimonio territoriale.

Il contributo di gran lunga più importante, fra i recenti, per la conoscenza dell'arte in Cadore si indica nel catalogo della mostra tenutasi a Belluno nel 2004-2005 dal titolo *A Nord di Venezia* (2004) evocativo dei rapporti centro-periferia, ma con sottotitolo altrettanto rivelatore: *Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*. In buona sostanza con il termine «vallate dolomitiche» si recupera il concetto espresso da Coletti con quello di «regioni». La visione generale è affidata soprattutto ai contributi sulla storia del territorio. Per l'ambito storico artistico, invece, va osservato che tale catalogo di fatto privilegia non l'aspetto territoriale che si evince, semmai, dalla definizione delle personalità artistiche e dai rapporti fra queste. Va di pari passo nelle schede di catalogo la ricerca relativa alle tipologie artistiche, entro la quale si può evincere una certa 'territorialità' di presenze che non si manifesta come motivo ordinatore. Importanti opere del Cadore o artisti che vi operano ricevono di gran lunga, entro tali ottiche, il maggiore approfondimento critico. A tale catalogo si fa, quindi, riferimento anche per l'aggiornamento bibliografico.

Secondo lo spirito degli 'itinerari artistici' a carattere divulgativo costituisce, comunque, un aggiornamento critico importante anche per le emergenze cadorine quello focalizzato specie sul lascito tizianesco dal titolo *Lungo le vie di Tiziano. I luoghi e le opere di Tiziano, Francesco, Orazio e Marco Vecellio tra Vittorio Veneto e il Cadore* (2007).

Si ritiene un contributo parziale, eppure dei più importanti perché indirizzato a una visione territoriale organica, l'illustrazione recente dell'arte delle chiese cadorine, con particolare riguardo all'architettura, di Maria Silvia Guzzon e Antonella Guzzon (2008).

Si considera l'arte del Cadore nelle sue pagine più importanti in un vasto arco temporale, ancora una volta fatto corrispondere all'esperienza di Tiziano Vecellio, nel volume recente di Alessandra Cusinato (2008).

³ Per questi pittori si rinvia alla bibliografia di Lucco (1986², I, pp. 133-151; 1990¹, II, pp. 573-598; 1990², II, p. 733; 1990³, II, p. 741; 1990⁴, II, p. 741; 1990⁷, II, pp. 764-765) e Casadio 1990, II, p. 736.

Una pagina importante di *connoisseurship* in questo ambito artistico è indubbiamente quella di Zeri (1980¹, pp. 141-144; 1988¹, pp. 193-195) che raccoglie e interpreta il significato stilistico delle *Storie della vita della Vergine* della pala di Santa Maria di Sargnano, attribuendole ad Antonio Rosso, in seguito riconosciute a Matteo Cesa. Si veda in proposito anche a nota 45.

L'aggiornamento e l'illustrazione di gran lunga più importante di questi maestri è ora quella dei saggi editi nel catalogo della mostra bellunese del 2004-2005: Sartor 2004, pp. 111-133; Markham Schulz 2004, pp. 135-145; Bergamini 2004, pp. 253-263; con le relative schede spettanti a più studiosi, quali Adriana Augusti, Giuseppe Bergamini, Fulvio Dell'Agnese, Elisabetta Francescutti, Giovanna Galasso, Gilberto Ganzer, Luca Majoli, Anne Markham Schulz, Marta Mazza, Lucia Sartor e Flavio Vizzutti (in *A nord* 2004).

Si consenta l'osservazione che non si ritengono sempre adeguatamente valorizzate le connessioni territoriali e il loro significato in proposito delineate da chi scrive nei capitoli dedicati a *Iseppo da Cividale a Sant'Andrea di Bigonzo*, *Echi della pittura Friulana* (Fossaluzza 2003, I.3, 225-303), ad *Antonio Zago alias Antonello da Serravalle e Antonio Rosso da Cadore in San Silvestro di Costa* (*Idem* 2003, I.4, pp. 9-179). Si veda inoltre per questi stessi autori: *Idem* 2007³, pp. 55-64, 282-284.

A proposito di Matteo Cesa si coglie l'occasione per segnalare la ricomparsa sul mercato antiquario dello scomparto centrale del polittico già in San Nicolò di Caleipo a Belluno. Cfr. *Asta* 2011, pp. 192-193, lotto 349: Scuola Veneta, sec. XV. La tavola (cm 56x125) che raffigura la *Madonna con il Bambino in trono* attribuita a Matteo Cesa e riprodotta da chi scrive. Cfr. Fossaluzza 2003, I.4, p. 169 fig. 23.19 (già New York, Collezione Chiesa). La ricostruzione del polittico di cui faceva parte, comprendente le storie di san Nicola, sulla scorta del disegno di Cavalcaselle spetta a Sartor 2004, pp. 115 fig. 4, 130-131 note 107-108. La studiosa giudica il dipinto riprodotto da chi scrive «assai

simile» a quello del polittico di Caleipo restituitoci dal disegno di Cavalcaselle pubblicato nell'occasione. Alla luce dell'esame diretto dell'opera assai compromessa, si è invece dell'opinione che sia identificabile con esso.

⁴ Per queste presenze si rinvia al saggio di vasto respiro di Giuseppina Perusini 2004, pp. 279-297. Una tipologia afferente a questa problematica riguarda i *Vesperbilder* dei quali tratta Rita Bernini 2004², pp. 299-303. Le numerose schede sulle opere esposte alla mostra bellunese del 2004 spettano a Rita Bernini, Giuliana Ericani, Giuseppina Perusini, Silvia Spada. L'interesse per questi manufatti da parte degli storici del passato è ricostruita da Perusini 2004, p. 279. Non si possono tralasciare tra questi i testi di Luciana Tazzer (1991, pp. 70-77; 1992, pp. 93-106); Perusini 1998, pp. 43-52; Castri 1999, pp. 133-152; Spiazzi 1999, pp. 119-126.

⁵ Sul polittico feltrino della Pentecoste si veda John Steer 1982, pp. 19-23, 38, 90-91, 132-133 cat. 7; Lucco 1990¹, II, pp. 574-575. Si consenta inoltre il rinvio a Fossaluzza 1991, pp. 381-391 cat. 48. Sul contesto della collocazione si rinvia a Tiziana Franco 2002, pp. 169-172. Una scheda sull'opera spetta a Catarina Schmidt Arcangeli, in *A nord* 2004, pp. 168-170 cat. 17. Si veda anche Buonocore 2011, pp. 164, 172-173 note 31-37.

Per quanto riguarda la pala bellunese si rinvia a Steer 1982, pp. 47-55, 86, 133-136 cat. 8; Lucco 1990¹, II, pp. 583-583, 596 nota 39; Humfrey 1993², pp. 208-209, 348 cat. 36. Si consideri inoltre l'aggiornamento di Weppelmann, in *A nord* 2004, pp. 171-173 cat. 18. Per la committenza e la datazione dell'opera si vedano ora i dati forniti da Buonocore 2011, pp. 165-166, 175-176 note 47-48.

⁶ Sull'identificazione anagrafica di Jacopo da Valenza, la composizione del suo catalogo e l'interpretazione del suo metodo derivativo da modelli di Alvise Vivarini si vedano i contributi di Tomasi 1989, p. 281; Lucco 1990⁵, II, p. 753; Fossaluzza 1996, pp. 34-94, in particolare pp. 80-81 note 9, 13; Claut 1999¹, pp. 47-54; Fossaluzza 2003, I.4, pp. 62-63, 78 note 57-65; Claut - Tomasi 2003, p. 31; Bernini 2004¹, pp. 147-155; Sartor 2004, pp. 131-132 note 135, 137. Sintomatico dell'atteggiamento 'derivativo' di Jacopo nei confronti del maestro è lo scomparto di polittico con *I santi Antonio da Padova e Girolamo* segnalato da De Marchi, in Angelelli - De Marchi 1991, p. 172 cat. 321. L'attribuzione dubitativa è da rettificare con l'assegnazione diretta, almeno a giudicare il dipinto dalla fotografia. Il confronto con lo scomparto di polittico con *I santi Francesco d'Assisi e Giovanni Battista* di Alvise Vivarini della Pinacoteca Malaspina di Pavia (inv. 492) è quanto mai opportuna. Al punto da potersi ipotizzare che la tavola di Jacopo da Valenza sia testimonianza dello scomparto speculare del polittico del quale rimane solo la tavola pavese. Su quest'ultima cfr. Pallucchini 1962, pp. 62, 137 fig. 255; Steer 1982, p. 148 fig. 18.

⁷ L. Coletti 1959, pp. 67, 92 (intervento di Francesco Bissolo nella lunetta); Heinemann 1962, I, p. 97, cat. S. 75bis (intervento di Giovanni Bonconsiglio nella

lunetta); Menegazzi 1962, pp. 63-64 cat. 82-83; Biasuz 1977, pp. 131-138; Menegazzi 1981, pp. 131-132; Humfrey 1983, pp. 102-103 cat. 49; Fossaluzza 1989, II, p. 554 (intervento della bottega di Cima); *Idem*, in *Cassamarca* 1995, pp. 194-195. Per la datazione dell'opera si vedano ora le motivazioni di Sergio Claut 1994, pp. 81-101. Per la partecipazione della bottega si veda invece Enrico Maria Dal Pozzolo 1994, pp. 61-63. Una scheda aggiornata dell'opera spetta a Giovanni C. F. Villa, in *Cima* 2010, pp. 194-196 cat. 47.

Sull'attività del Cima nella sua terra si veda Fossaluzza 1989, II, p. 554; Humfrey 1993¹, pp. 6-13.

Sulle tipologie di pala d'altare adottate in anni tardi si veda ora Humfrey 2010, pp. 32-41.

⁸ L. Coletti 1959, p. 17; Menegazzi 1962, p. 65 cat. 84 (con bibliografia precedente); *Idem* 1981, pp. 53-54, 132-133; Humfrey 1983, pp. 48, 19-120 cat. 80, 206-207 doc. XI; *Idem*, in *Pinacoteca* 1990, pp. 118-119 cat. 59. Su questa fase di Cima si rinvia anche a Fossaluzza 1989, II, p. 554; Humfrey 1993¹, pp. 6-13; Humfrey, in *Bellini* 2006, pp. 80-81 cat. 6; Villa, in *Cima* 2010, pp. 214-215 cat. 56.

⁹ Su tali aspetti dei rapporti centro-periferia si veda il fondamentale contributo di Castelnovo (1967, pp. 13-26) ripreso nelle edizioni italiane (1978-1979, pp. 2-12; 2000¹, pp. 35-45); si vedano dello stesso autore: 1979, pp. 265-286; 1989, pp. 11-22; 2000², pp. 46-66; 2002, pp. 17-33.

Allargando la problematica a un concetto più generale di *Kunstgeographie*, i contenuti di fondo, con un aggiornamento ai contributi più recenti su questa problematica di impostazione metodologica, si trovano espressi da Aikema (2008, pp. 13-25) quale premessa a *L'arte del Cadore al tempo di Tiziano*.

In proposito, punti di riferimento essenziali sono gli studi di Keller 1960; Kubler 1962; *Idem* 1976; Bourdieu 1979; Castelnovo - Gamboni 1984, pp. 65-66; Keller 1987; Gamboni 1987; Białostocki 1989, pp. 49-58; Kubler 1989; Gamboni 1992; Ivančević 1996, pp. 183-193; Mounier 2001, pp. 74-101; Muthesius 2001, pp. 223-227; Da Costa Kaufmann 2004; Gudelj 2007, pp. 261-272.

In particolare, per il concetto di «doppia periferia» propria delle aree di confine si fa riferimento a Castelnovo - Ginzburg 1979, pp. 330-332. Si veda, inoltre, la versione successiva del saggio (*Idem* 1981, pp. 51-72).

Per l'ambito geografico prossimo a quello qui considerato si veda, inoltre, il contributo di Puppi 2002, pp. 23-33.

Si consenta, infine, il rinvio al breve contributo *Prospettive originarie e prospettive di metodo per una storia dell'arte nella Marca Trevigiana* di Fossaluzza 2003, I.1, pp. 7-18.

¹⁰ Si deve considerare che non si conosce nel Cadore, Bellunese e Feltrino, neppure in Carnia e Friuli, il fenomeno della proliferazione in chiese periferiche di pale d'altare di pregio dovute ai ritardatari seguaci dei principali maestri veneziani che accolgono committenze importanti anche negli anni venti e trenta con punte perfino successive, come i casi di Giro-

lamo da Santacroce e Francesco Bissolo, che sono attivi ad esempio nel vicino Trevigiano, nel Bergamasco, o negli ambiti ancora più periferici di Istria e Dalmazia. Per tale fenomeno in ambito trevigiano cfr. Manzato 1981, pp. 115-125; Fossaluzza 1985, pp. 39-88. Riguardo a Bissolo, in particolare, si veda anche Fossaluzza, in *Fondazione Cassamarca* 1999, pp. 262-266; *Idem*, in *Fondazione Cassamarca* 2004, pp. 364-371, 382-387; e prima ancora Sandro Sponza 1996, pp. 225-280.

Per la presenza di Santacroce in Istria e Dalmazia basti qui il rinvio a Prijatelj 1967, pp. 55-66; Stradiotti 1975-1976, pp. 569-591; Prijatelj 1983, pp. 19-39; Tomić 2002, pp. 26-34; Sobota Matejčić, in *Tizian* 2011, pp. 179-183 cat. 38; Tomić, in *Tizian* 2011, pp. 184-188 cat. 39. In generale, per la dislocazione delle opere si faccia riferimento al catalogo seppure superato di Della Chiesa - Baccheschi, 1976, II, pp. 1-83. È il Bergamasco, in particolare le valli Brembana e Seriana, che riserva casistiche tipiche dei rapporti di committenza di opere d'arte fra tradizione e rinnovamento in analogia con l'area qui considerata e a parità di anni. Una riflessione importante sui significati della presenza di tale patrimonio artistico, che proporzionalmente è in quantità maggiore, si trova nei contributi editi in occasione della mostra *Bergamo. L'altra Venezia* 2001. Cfr. De Pascale 2001, pp. 35-41; Humfrey 2001, pp. 43-47; Lucco 2001, pp. 49-57; F. Rossi 2001, pp. 23-33.

¹¹ Sull'itinerario di Cavalcaselle si veda Muraro 1959, pp. 129-143; Levi 1988, pp. 249, 297 nota 33: l'ultima lettera di Cavalcaselle a Crowe dal Cadore è del 10 gennaio 1866.

Per l'ambito soprattutto bellunese se ne è interessata in particolare Sartor 2004, pp. 111-133.

¹² Crowe - Cavalcaselle 1871, II, pp. 171-173; 1912, III, pp. 59-62 (Capitolo dedicato ai *Painters of Friuli* all'interno del quale fra i *Painters of Cadore* si trova anche Simone da Cusige). Sulle caratteristiche della minuta e dei rapporti di collaborazione con Crowe basti qui il rinvio a Levi 1988, pp. 251 segg. In proposito un aggiornamento è occasionato dalla riflessione sul metodo da adottare nell'edizione critica della *Minuta* in corso di pubblicazione, ma che ancora non contempla il capitolo cadorino e bellunese. Si veda pertanto il contributo più recente di Levi 1998, pp. 11-21.

¹³ Crowe - Cavalcaselle 1877¹; 1877²; 1878.

¹⁴ Nella *History* (1871, II, p. 170 nota 2; 1912, III, p. 59 nota 2) si cita un testo intitolato *Cenni sui pittori Cadorini* e gli si assegna quale autore tale «Dottore Zecchinelli», che Cavalcaselle non menziona nella minuta.

In realtà Zecchinelli non è autore del testo che Cavalcaselle possiede. Si tratta bensì del dedicatario dello scritto, che si può identificare in Giovanni Maria Zecchinelli (Grantorto, Padova, 1776- Padova, 1841), illustre medico padovano, docente presso l'Università patavina e scrittore. Fu delegato a Padova e Belluno dove si recò per lo studio sulla pellagra; è noto come ispettore sanitario delle Terme di Abano. Sui suoi contributi scientifici si veda Pierfranco Blesio s.d.

(<http://or2.bolbusiness.it/or/ateneonews/files/515.pdf>) pagina consultata il 16 giugno 2012).

Il contenuto del testo consente di identificare quale autore l'abate Giuseppe Cadorin. Nella minuta (f. 19r), in un biglietto allegato attribuibile a Crowe, si cita Ciani 1862², II, p. 135. Si fa riferimento, inoltre, a Lanzi a proposito di Antonio Rosso. Crowe e Cavalcaselle ritengono errata l'ipotesi di costui che il pittore cadorino fosse il primo maestro di Tiziano: «Lanzi (*History of Painting*, II, 157) countenances, we think erroneously, the belief that Rosso was the instructor of Titian» (1871, II, p. 173 nota 2; 1912, III, p. 62 nota 2). La citazione permette poi di identificare quale fosse l'edizione di Lanzi usata dai due studiosi: si tratta certamente della «new edition revised» nella traduzione di Thomas Roscoe del 1828 e riedita a Londra a metà Ottocento in tre volumi in anni diversi (Lanzi 1828; Lanzi 1853, II).

¹⁵ Crowe - Cavalcaselle 1871, II, p. 172 nota 2; 1912, III, p. 61 nota 2.

¹⁶ Jacobi (sec. XVIII-XIX, ms.) e la trascrizione moderna a Vigo di Cadore (Biblioteca Storica Cadorina, ms. 502, cc. 18-19).

¹⁷ Per questi personaggi che collaborano nelle ricerche si veda la nota 2.

¹⁸ Per il documento si fa riferimento a Ticozzi (1813, I, pp. 4-5) che ne offre la completa trascrizione. Si veda inoltre sempre Ticozzi 1818, II, p. 325: «Questa chiesa fu distrutta dopo il 1780, ma le persone dell'arte, tuttora viventi, che videro quest'opera, ne attestano la perfetta conservazione ed il vigoroso colorito». Vi erano rappresentati «la Vergine, san Giovanni Battista, gli Apostoli, gli Evangelisti e l'Eterno Padre in trono». Su Vitulino da Serravalle si veda il contributo recente di Fabbiani 1964², pp. 22-24.

¹⁹ A proposito dei quali, in altro foglio accluso alla minuta - da doversi riconoscere a Crowe anche perché già stilato in lingua inglese - non si trascura il rinvio al grande *San Cristoforo* giottesco affrescato a Venzone, senza altra specifica. Non ne parla, ad esempio, tra le opere dei primi tempi Cavalcaselle, 1974 [1876], pp. 15-19. È tuttavia identificabile con l'affresco di questo soggetto della chiesa dei San Giovanni di Venzone, scialbato dopo la ricognizione di Cavalcaselle e fortuitamente riemerso, anche se molto frammentario, a seguito della semidistruzione della chiesa causata dai terremoti del 1976. La chiesa fu quindi demolita e l'affresco staccato è segnalato presso il centro parrocchiale di Venzone. Per la datazione alla seconda metà del Trecento e la riproduzione dell'affresco si rinvia alla scheda di Cavalieri Dossi-Brollo Boschi, in *La conservazione* 1983, pp. 120-121 (con bibliografia).

²⁰ Giovanni Battista Cavalcaselle, *Appunti e disegni*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV , 2031 (=12272), fasc. I, Cartella D, c. 93r. Sul ciclo di affreschi si veda ora Tiziana Franco 1985.

²¹ Il documento di Domegge è segnalato da Ciani (1862², II, p. 136), di conseguenza dovrebbe essere noto anche a Cavalcaselle che si avvale di tale contributo. Sulla scorta di Ticozzi (1813, I, p. 4-5) è menzionato nella minuta relativa alla pittura a Serravalle,

cfr. Cavalcaselle, *Minute della History of Painting in North Italy. Pitture a Serravalle*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV 2027 (=12268), fasc. VII, c. 72 [336]. Per la trascrizione si rinvia a Fossaluzza 2003, I.4, pp. 195-196.

Fabbiani (1964², p. 23) riporta la menzione di De Donà (sec. XIX, ms. 284, II, p. 194) che lo identifica fra i confratelli della Scuola dei Battuti di Belluno.

²² La chiesa adibita a deposito di esplosivo fu distrutta nel 1917 e non rimangono testimonianze degli affreschi. Restano solo alcune macerie alla fine di via San Floriano in direzione nord, in direzione Cortina. Una testimonianza importante è quella di Silvio De Kunert (1932, p. 308-310) che riproduce il paliotto d'altare della chiesetta di San Floriano, tra le più antiche del Cadore, che già allora versava in gravi condizioni. Non si trova invece menzione della chiesa in Moschetti 1932.

²³ Ciani 1862², II, pp. 136-138. Si veda poi Fabbiani 1964², p. 23. Altri documenti sul Barbieri sono segnalati da Concina (1982², pp. 64-65) dopo aver osservato come «Il rilievo raggiunto dall'area sul piano economico - pur in termini relativi, - conduce d'altronde al costituirsi d'una disponibilità al formarsi d'un gruppo *locale* di pittori giusto nel corso del Quattrocento». Sulla 'storicità' del pittore si esprime ancora Concina 2004, p. 27.

²⁴ Crowe - Cavalcaselle 1871, II, pp. 172-173 nota 2; 1912, III, pp. 62-63 nota 2; Borenus, in Crowe - Cavalcaselle 1912, III, p. 63 nota 2. Borenus aggiunge due opere: l'affresco in Casa Brustolon (riprodotto anche da Frova 1910, p. 57 fig. 3) e il dipinto presso le Gallerie dell'Accademia. Si veda in proposito alle note 39, 41, 46 e 47.

Il catalogo del maestro è poi riconsiderato da De Kunert (1926, pp. 393-419; 1927, pp. 27-29; 1931, pp. 260-262); Romana D'Ambros (1955¹, pp. 1-12; 1955², pp. 60-70; 1955³ pp. 97-106; 1955⁴, pp. 137-141); Dalla Vestra 1975, pp. 44-58; De Paoli Benedetti 1975, pp. 240-248 cat. 87-111. Ma si veda anche Berenson 1957, I, p. 151.

Per gli aggiornamenti si rinvia a Fossaluzza nel capitolo su *Antonio Rosso da Cadore in San Silvestro di Costa* (2003, I.4, pp. 153-178); Sartor 2004, pp. 11-133 e le schede di catalogo relative di Augusti, in *A nord* 2004, pp. 214-215 cat. 30; Sartor, in *A nord* 2004, pp. 216-219 cat. 31ab; Cusinato 2008, pp. 106-121.

²⁵ Per Domenico da Tolmezzo si fa riferimento a Nicoletti 1969; Bergamini 1997, 16, pp. 115-116 (con bibliografia); Tagliaferro 2010, pp. 751-755. Per Bellunello in questa sede ci si limita a rinviare alla monografia di Farisco 1993. Si vedano inoltre i saggi di Lucco 1998, pp. 11-20; Cozzi 1998, pp. 21-31; Perusini 1998, pp. 43-52; Dell'Agnese 1998, pp. 77-85. Si veda inoltre il capitolo *Echi della pittura friulana* di Fossaluzza 2003, I.3, pp. 257-303; *Idem* 2007³, pp. 55-64, 282-284.

²⁶ Per Dario da Treviso e l'immagine che ne aveva Cavalcaselle si consenta il rinvio al capitolo monografico in Fossaluzza 2003, I.3, pp. 9-102, in particolare le pp. 60-61 fig. 15.67, 66 nota 2, 73 note 114-115,

per quanto riguarda la tempera su tela della *Madonna della Misericordia tra san Giovanni Battista e san Bernardino da Siena* del Museo Civico di Bassano del Grappa (dalla chiesa di San Bernardino) alla quale Cavalcaselle fa esplicito riferimento per comparazione.

Spiace che Giuliana Ericani (in *Mantegna* 2006, pp. 260-261 cat. 55) nell'illustrare quest'opera non sia aggiornata e ignori il contributo di respiro monografico di chi scrive.

²⁷ Il rinvio è a Crowe - Cavalcaselle 1866, III, p. 71. Cfr. *Idem* 1909, III, pp. 98-133 (capitolo VI).

²⁸ Cfr. Lanzi 1809, III, p. 101 nota: «Per mezzo del sig. abate Gei cadorino, giovane di molto ingegno ed abilità, ho notizia di un pittor del Cadore che ivi si congettura per vari indizi essere stato il primo istruttore del gran Tiziano». Ticozzi (1813, I, p. 36), a conoscenza dell'opinione di Lanzi, ritiene che «è volgare tradizione, che questi [Tiziano] ancora giovanetto mostrasse predilezione per le dipinture del Rosso, e che, avanti l'apprendere i principi dell'arte sotto Gio. Bellini, tentasse di disegnarle e colorirle come meglio sapeva». In seguito (Ticozzi 1818, II, p. 199) a motivo del colorito di Antonio Rosso visualizza in tale modo: «Tiziano non tornava mai in patria che non volesse ogni volta vedere le pitture di quest'uomo che forse avevano destato nel fanciullesco suo animo il primo affetto per l'arte». Tale concetto sopravvive ancora con Fiocco 1951-1952, pp. 8-9: «Ha il vanto d'essere stato il primissimo maestro di Tiziano». La testimonianza dell'arrivo del giovane Tiziano a Venezia all'età di nove anni si deduce da Dolce 1557, p. 54. Specifica che vi arrivò all'età di dieci anni, cfr. Puppi, in Tizianello ed. 2009, pp. 65-66 nota 20.

²⁹ Crowe - Cavalcaselle 1877¹, I, p. 41 nota: «Lanzi, whose complete history of painting appeared in 1796 [1809], was the first to countenance the theory that Tizian had a master in the art of painting in Cadore, and that master was Rosso»; *Idem* 1877², I, p. 35 nota 1.

³⁰ Crowe - Cavalcaselle 1877¹, I, pp. 41-42; 1877², I, p. 35.

³¹ Sulla problematica delle Alpi come luogo di elaborazione artistica è magistrale il saggio di Castelnovo 1967, pp. 6-13. Il contenuto di questo testo è ripreso nelle edizioni italiane (1978-1979, pp. 2-12; 2000¹, pp. 35-45). Si veda inoltre sempre Castelnovo (1979, pp. 265-286; 1989, pp. 11-22; 2000², pp. 46-66; 2002, pp. 17-33). Una riflessione in proposito e indagini specifiche dal punto di vista soprattutto iconografico spettano a Rigaux (1994¹, pp. 7-16; 1994², pp. 153-170; 1997, pp. 29-37).

³² Si veda il capitolo su *I maestri di San Lorenzo*, e quello su *Andrea da Treviso* di Fossaluzza 2003, I.2, pp. 81-311; *Idem* 2012¹ (in corso di stampa).

³³ Fa menzione della sua presenza a Pieve Concina (1982², p. 65; 2004, p. 27); Fossaluzza 2012¹ (in corso di stampa), nota 21.

³⁴ *Idem* 2003, I.3, pp. 225-255.

³⁵ Si veda il capitolo dedicato a *Giovanni di Francia e seguaci* di Fossaluzza 2003, I.3, pp. 105-223. Per l'episodio di San Giorgio in San Polo di Piave si veda *Idem* 2010.

³⁶ A dispetto di quanto accertano i documenti, non è mancato chi abbia riportato l'opinione che Antonio Rosso fosse originario di Pozzale. Cfr. Bernardi 1848, p. 24. Sull'orientamento stilistico del maestro si consenta il rinvio a Fossaluzza 2003, I.4, pp. 49-50, 167-168. La posizione di L. Coletti (1956, pp. 201-202) in proposito è quella di un alvisismo indiretto appreso tramite Jacopo da Valenza. Diverge, pertanto, da quella di Fiocco che coglie l'eco della pittura padovana attraverso Dario da Treviso. Cfr. Fiocco (1939, pp. 16-17; 1969, pp. 16-17; 1951-1952, pp. 6-11).

³⁷ Sull'abbandono del suo Cadore per il trasferimento a Belluno nel 1488 si esprime Antonio Ronzon 1875, III, p. 137; De Kunert 1926, p. 394; Doglioni 1957, p. 114 nota 140; Dalla Vestra 1975, p. 45; Lucco 1987³, II, p. 748; *Idem* 1990⁶, II, p. 764. Lo anticipano al 1477 Gaggia 1941, p. 1279; D'Ambros 1955¹, p. 7; Fabbiani 1970, p. 15.

Sul percorso del pittore più in generale si veda Dalla Vestra 1975, pp. 33-44; De Paoli Benedetti 1975, pp. 235-240 cat. 67-85; Sartor 2004, pp. 119-120, 131 note 117, 120.

³⁸ Gios 1977, p. 94; Claut - Tomasi 2003, p. 31; Sartor 2004, pp. 119-120, 131 nota 117 (con collocazione attuale del documento).

³⁹ Quando Cavalcaselle si dedica all'indagine in Cadore doveva trovarsi nella collezione di Giuseppe Cadorin a Venezia, provenendo da quella di Taddeo Jacobi a Pieve e da quella della famiglia Galeazzi di Valle di Cadore. Pur citando un'altra opera del Rosso presso Cadorin, Cavalcaselle non fa menzione di questa tavola. Per inciso De Paoli Benedetti (1975, p. 244 cat. 98) attribuisce a Crowe - Cavalcaselle (1912, III, p. 62 nota 2) la menzione della tavola ora alle Gallerie dell'Accademia, che spetta invece all'aggiornamento di Borenius (cfr. Crowe - Cavalcaselle 1871, II, p. 173 nota 2 dove manca). La prima segnalazione è di Lanzi (1809, III, p. 102 nota) «la seconda nell'oratorio del Sig. Antonio Zamberlani in Pieve di Cadore più piccola, e col trono cinto di Angioletti che sonano». Cfr. *I recenti acquisti* 1899, pp. 105-106; Moschini Marconi 1955, p. 149, cat. 164; Fossaluzza 2003, I.4, p. 48 fig. 22.41, 161; Augusti, in *A nord* 2004, pp. 214-215 cat. 30. Presso Cadorin Cavalcaselle vede la tavola della *Madonna con il Bambino in trono e i santi Francesco, Giovanni Battista, Antonio abate e Maria Maddalena* del 1494 proveniente dalla chiesa di Libano situata in prossimità di Mel, che oggi ancora si segnala presso la Collezione Miani a San Paolo del Brasile. Cfr. Crowe - Cavalcaselle (1871, II, pp. 172-173 nota 2; 1912, III, pp. 61-62 nota 2); Fossaluzza 2003, I.4, pp. 167 fig. 23.16, 176 nota 4.

⁴⁰ Ticozzi (1813, I, p. 38) ricorda come «Tiziano Vecelio non rivedeva mai la patria senza visitare la scuola de' Disciplinanti dipinta a fresco dal Rosso, e fatalmente distrutta da fortuito incendio nel 1764». Dell'affresco danno notizia tra le opere perdute anche Crowe e Cavalcaselle (1871, I, p. 172 nota 2; 1912, p. 61 nota 2) che ne riportano l'iscrizione. Cfr. Ronzon 1875, III, p. 136; De Paoli Benedetti 1975, p. 247 cat. 110; Lucco 1990¹, II, p. 588.

⁴¹ Vedi la minuta di Cavalcaselle alla fine del presente

testo. Lo aveva rintracciato presso l'antiquario Righetti a Venezia, ma sembra non riuscire a vederlo perché già venduto a «un certo signor Pagiaro a Venezia». Lo assegna a Rosso nonostante la firma, come del resto sostenuto da altri in precedenza. Cfr. Crowe - Cavalcaselle 1871, II, p. 173 nota 2 («the picture is no longer at Nebiù, but belongs to signor Righetti, in Venice»); *Idem* 1912, III, p. 62 nota 2. Acquistato a Venezia dai coniugi Édouard André e Nélie Jacquemart presso Guggenheim tra gli anni ottanta e novanta dell'Ottocento, cfr. Martelli 2002, pp. 13-21. Aveva assegnato l'opera a Rosso anche il Lanzi 1809, III, p. 102 nota. Per la fortuna critica dell'opera parigina e la discussione sul significato della firma si veda Dalla Vestra 1975, p. 51, 52, 81; De Paoli Benedetti 1975, pp. 241-242 cat. 91, tav. 81; Ressor 1978, pp. 53-54; Fossaluzza 2003, I.4, pp. 170-172 fig. 23.24, 177 nota 22. L'identificazione di san Volfango di Ratisbona in luogo di san Dionisio, in ragione dell'attributo della scure si trova in Sartor 2004, pp. 120, 125. Si ritiene che la scure possa riferirsi al martirio di san Dionisio, al quale è intitolata una chiesa nebludense. Si veda in proposito il capitolo successivo del presente contributo. Per quanto riguarda l'iconografia di san Volfango cfr. Kunze 1969, XII, coll. 1339-1342.

⁴² Senza menzionare l'opera di Nebbiù, di conseguenza ricorda «un altro Antonio Rosso detto lo Zaudano da Zoldo» Ticozzi (1813, I, p. 38), attingendo a Lanzi (1809, III, pp. 101-102 nota), che invece compone un catalogo di tre opere (politici di Selva e Nebbiù e pala Zamberlani) da ascrivere a un'unica personalità: «questo antico, che ora mettiamo alla testa de' pittori di quel clima fertile sempre d'ingegni, fu Antonio Rossi cadorino».

⁴³ Fossaluzza 2003, I.4, pp. 49-50 figg. 22.42, 22.43, 76 nota 26. Per il *San Rocco* e il *San Sebastiano* cfr. Dalla Vestra 1975, pp. 48-49; De Paoli Benedetti 1975, p. 245 catt. 101-102, tavv. 73-74. Sugli aspetti confinari e le controversie sorte in proposito fra Cadore e Val di Zoldo si rinvia al saggio di G. Angelini 1984, pp. 4-20.

⁴⁴ Crowe - Cavalcaselle 1871, II, p. 173 nota 2; 1912, III, p. 62 nota 2: nello stile di Antonio Rosso o in quello dei discepoli di Simone da Cusighe; De Kunert 1926, p. 414: l'attribuzione ad Antonio Rosso difficilmente può reggere; Dalla Vestra 1975, pp. 57-58; De Paoli Benedetti 1975, p. 247 cat. 107, tav. 104; Mazza, in *A nord* 2004, pp. 220-221 cat. 32 (con bibliografia): come pittore bellunese (?).

⁴⁵ Sugli *Episodi del martirio di san Lorenzo* si veda Dalla Vestra 1975, p. 32; De Paoli Benedetti 1975, pp. 246-247 cat. 105, tavv. 57-59; Sartor, in *A nord* 2004, pp. 216-219 cat. 31b (con bibliografia). Con Matteo Cesa è perfettamente in linea nell'elaborare un linguaggio consono alla narrazione agiografica. In proposito si vedano, per un confronto, le formelle con *Storie della vita della Vergine* sparse in diverse collezioni, facenti parte di un unico complesso con al centro la *Madonna con il Bambino in trono* (già Collezione Mont a New York, apparsa sul mercato antiquario milanese nel 1995 e ora in collezione privata). Per la ricostruzione del complesso già

nella parrocchiale di Sargnano del 1490 ca cfr. Zeri 1980¹, pp. 141-144, figg. 1-6; *Idem* 1988¹, pp. 193-195, figg. 185-190 (Antonio Rosso); Lucco 1983⁴, p. 105 nota 24; *Idem* 1990¹, II, pp. 581, 583, 595-596 nota 38 (Matteo Cesa); Sartor, in *A nord* 2004, pp. 190-197 cat. 24.

⁴⁶ Cavalcaselle la vede presso la «signora Landonelli» a Venezia e ne riporta l'iscrizione con data del 1494 dalla quale si evince la provenienza da Venàs e si conoscono i nomi dei committenti. Cfr. Crowe - Cavalcaselle 1871, II, p. 172 nota 2; 1912, III, p. 61 nota 2; Dalla Vestra 1975, pp. 52, 56; Fossaluzza 2003, I.4, pp. 167 fig. 23.17, 170, 176 nota 4. La proprietaria è molto probabilmente da identificare con Caterina Galeazzi, nipote ed erede di Taddeo Jacobi, sposa al commerciante di Dosoleto residente in Venezia, Andrea Zandonella Somerta. Cfr. Fabbro 1953, p. 32 nota 4; Puppi 2004, p. 125 nota 36.

⁴⁷ Crowe - Cavalcaselle 1871, II, pp. 172-173 nota 2 (presso G. B. Cadorin a Venezia); *Idem* 1912, III, pp. 61-62 nota 2; Dalla Vestra 1975, pp. 52, 54; De Paoli Benedetti 1975, p. 242 cat. 92, tav. 80; Angelelli, in Angelelli - De Marchi 1991, p. 251 cat. 525; Fossaluzza 2003, I.4, pp. 165, 167-168 fig. 23.16, 170, 176 nota 4.

⁴⁸ Sul dipinto già a Walham (MA) cfr. *Idem* 2003, I.4, pp. 168-169 fig. 23.18, 177 nota 35 (con bibliografia precedente).

Sull'affresco di Corte 1498 cfr. *Idem* 2003, I.4, pp. 171-173 fig. 23.25. Per l'illustrazione del ciclo di Costa si veda il capitolo su *Antonio Rosso da Cadore in San Silvestro di Costa* (*Idem* 2003, I.4, pp. 153-178). Dove è attribuita anche la lunetta di Follina (*Ibidem*, pp. 154-155 figg. 23.1, 23.2, 188-191, figg. 23.39-42).

⁴⁹ Lucco 1990¹, II, p. 588. Il merito della scoperta documentaria va riconosciuto a Sacco 2004, p. 10. La conseguente discussione attributiva è delineata da Perusini, in *A nord* 2004, pp. 324-331 cat. 61.

⁵⁰ Per la passata attribuzione e l'ipotesi poi scartata che si trattasse degli sportelli di un unico altare cfr. Lucco 1990¹, II, pp. 588, 596 figg. 708, 709, 597 nota 60. Una nuova soluzione attributiva non chiama più in causa i due artisti, bensì ancora una volta la bottega di Hans Klocker. Cfr. Castri 1998, pp. 53-64; Perusini, in *A Nord* 2004, pp. 320-321 cat. 59a.b.

⁵¹ *Eadem*, in *A Nord* 2004, pp. 364-367 cat. 74.

⁵² L'espressione è di Cavalcaselle nella *Minuta*, c. 275 [25]. Si veda la trascrizione proposta in appendice.

⁵³ Valcanover 1955, pp. 29-35; Bergamini, in *Affreschi* 1973, pp. 134-135 (San Nicolò di Comelico), 142-143 (Provesano).

⁵⁴ Le vicende della scoperta sono ripercorse da Mazza 2004, pp. 65-67. L'illustrazione di riferimento è quella di Valcanover 1955, pp. 29-35. Della scoperta lo studioso fa cenno nell'*Introduzione alla Mostra fotografica* (1952, p. 8). Ne sottolinea l'importanza immediatamente Fiocco 1951-1952, p. 8. Si veda ora Casadio 1983, pp. 1-26; Furlan 1991, pp. 7-26; Dell'Agnese 2004, pp. 76-95.

⁵⁵ Marchetti - Nicoletti 1956, p. 46; Lucco 1990¹, II, p. 588.

⁵⁶ Joppi - Bampo (1887, p. 4) riportano il regesto del documento registrato a Udine il 4 gennaio 1494 (notaio Gerolamo de' Gerolami, Archivio Notarile di Udine) dal quale si apprende che «Maestro Domenico si obbliga di fare per la chiesa di San Lorenzo di Sottoselva un'ancona con 5 figure intiere e 5 mezze, in legno, per il prezzo di ducati 60». Cfr. Crowe - Cavalcaselle 1871, II, p. 177 nota 1; 1912, III, p. 68 nota 1.

⁵⁷ Di questo gruppo scultoreo esistono altre due versioni, la prima nella chiesa di San Martino di Ovaro, l'altra in collezione privata udinese. Tutte e tre sono riprodotte da Marchetti - Nicoletti 1956, pp. 52, 56 tavv. 72-74. A giudicare dalle riproduzioni la versione già a Pelòs è quella di più distinta qualità. In proposito si veda inoltre Marchetti 1960, pp. 4 fig. 6, 8; *Idem* 1962, s.p., tav. 7; Nicoletti 1969, pp. 41-42 figg., 43-44, 46; Rizzi 1983 pp. 122-123 cat. 27 (con ulteriore bibliografia).

⁵⁸ Per tutti questi autori, le loro connessioni e la geografia della loro attività si veda il contributo di Fossaluzza 1996, pp. 34-94. Si segnala che Andrea De Marchi (in *Dipinti antichi* 1999, pp. 16-18, 88-89 cat. 3) preferisce ancora assegnare a Jacopo da Valenza la *Madonna adorante il Bambino* che fa parte, per chi scrive, del gruppo iniziale di Giovanni Battista da Udine. Non ci si avvede dell'assegnazione a questo maestro da parte di chi scrive della pala raffigurante la *Trinitas in Cruce e i santi Francesco d'Assisi e Bernardino da Siena* del Museo Civico di Cremona, cfr. Lucco, in *La Pinacoteca* 2003, p. 11 cat. 1. A proposito dei dipinti di Giovanni Martini si veda ora Bergamini (2010) e le schede di Borgo, in *Rinascimento* 2010, pp. 130-140 catt. 47-50. Quest'ultima studiosa non ricostruisce compiutamente il percorso che ha portato chi scrive a riconoscere la tavola del Museo Correr di Venezia (inv. 37), anziché a Giovanni Martini, a Giovanni Battista da Udine. Cfr. Fossaluzza 1996, pp. 50-56; Borgo, in *Rinascimento* 2010, pp. 130-132 cat. 47. Su Martini si veda ancora Fossaluzza 2007¹, pp. 54-56; Francescutti 2009, pp. 185-201.

Su Giovanni Battista da Udine si rinvia anche a Fossaluzza, in *Blago* 2009, pp. 212-216 cat. 43.

⁵⁹ Quanto indicato succintamente nella *Minuta* è poi ripreso sistematicamente in Cavalcaselle 1974 [ms. 1876].

Su Pellegrino si veda Tempestini 1979; Bonelli - Fabiani 1988; Fossaluzza 1996, pp. 34-94; Tempestini 1999², pp. 13-28. Da ultimo si rimanda al catalogo della mostra su *Pellegrino da San Daniele* (2000). Per l'attività in Friuli e nella Marca Trevigiana del giovane Pordenone basti qui il rinvio alle monografie di Caterina Furlan (1988) e Charles E. Cohen (1996).

⁶⁰ Sull'ipotesi di rare puntate a Pieve di Tiziano cfr. Crowe - Cavalcaselle 1877², I, p. 43. «The lost portraits of Gregorio and Lucia Vecelli were, perhaps, painted during a visit to Cadore» (*Idem* 1877¹, I, p. 53). Si veda, per esempio, anche più di recente Muraro 1977², pp. 85-86. In base al racconto di Ridolfi (1648, I, p. 285), ripreso da Crowe e Cavalcaselle (1878, II, pp. 527-528), egli vede una pala cadorina del fratello

Francesco che suscita in lui sentimenti di gelosia.

La pala raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono e i santi Rocco e Sebastiano* eseguita per l'altare della famiglia Genova in Santa Maria Nascente a Pieve di Cadore è menzionata da Crowe - Cavalcaselle (1877¹, I, pp. 52-53; 1877², I, p. 43) a proposito di una visita in Cadore del giovane Tiziano, assieme ai due perduti ritratti dei genitori, Gregorio e Lucia Vecelli, che avrebbe eseguito nell'occasione. Tuttavia gli stessi Crowe e Cavalcaselle (1878, II, p. 536) nel contempo sostengono l'attribuzione della pala a Francesco Vecellio (1877¹, II, pp. 477-478; 1878 II, pp. 527-528), orientandone la collocazione: «Se è vero che Francesco Vecellio dipinse questa pittura nei primi anni della sua carriera, bisogna riconoscere che egli incominciò promettendo forse quanto aveva promesso Tiziano». Cfr. Tagliaferro - Aikema 2009, p. 108 nota 54.

⁶¹ Muraro 1977², pp. 83-100.

⁶² Cfr. Muraro 1966, p. 15; *Idem* 1977², p. 91.

⁶³ *Idem* 1966, pp. 27-28; *Idem* 1972, pp. 97-102; *Idem* 1977², pp. 91-92.

⁶⁴ Rosand 1988, pp. 4-23; Valcanover, in *Tiziano* 1990, pp. 170-174 cat. 11.

⁶⁵ Aurenhammer 1993; Puppi 2004, pp. 7-14.

⁶⁶ Per i *Baccanali* si rinvia a *Il camerino*, III, 2002.

Per la pala di Ancona si veda Polverari 1988, pp. 23-36.

⁶⁷ Per Tiziano e Francesco Vecellio a Sedico cfr. Lucco, in *Proposte* 1978, pp. 49-52; Claut 1996, I, pp. 294-295, figg. 339-340 (con ricostruzione del polittico attraverso i disegni di Cavalcaselle); Tagliaferro, in *Lungo le vie* 2007, pp. 83-85; Tagliaferro - Aikema 2009, pp. 42 fig. 9, 47-49 fig. 12.

⁶⁸ Passamani 1991, pp. 7-32; G. Agosti 1991, pp. 55-80.

⁶⁹ Martino 2011, pp. 47-61.

⁷⁰ *Madonna con il Bambino in trono e i santi Pietro apostolo e Girolamo, due angeli musicanti*, tavola cm 272x148, Berlino, n. 173. Cfr. Bode 1931, p. 649; Valcanover, in *Mostra dei Vecellio* 1951, *Appendice*, p. XIII; Fiocco 1953, pp. 39-48, fig. 33; *Idem* 1955, pp. 165-169, fig. 1; Tagliaferro - Aikema 2009, pp. 44 fig. 11, 49. Sulla questione dei disegni preparatori e la paternità di Tiziano cfr. Oberhuber 1976, pp. 69-71 cat. 20; Rearick 2011, pp. 83-84, 216 nota 109.

Si è già avuto modo di precisare come sull'altare di San Girolamo nella chiesa di Santa Croce, quello addossato alla parete sinistra dell'aula, non figurava il dipinto della *Madonna con il Bambino e san Giovannino tra i santi Andrea, Pietro, santo vescovo e Girolamo*, ora al Museo Civico di Belluno (inv. 575), attribuito dubitativamente a Cesare Vecellio da Lucco 1983², p. 15 cat. 18; si veda, poi, Bernini, in *Cesare Vecellio* 2001, pp. 238-239 cat. 18 (*Opere di incerta e erronea attribuzione e opere perdute*). Questa è opera, a giudizio di chi scrive, assegnabile allo stesso de Stefani a confronto soprattutto con la pala di *San Gallo e due santi* della parrocchiale di Pieve d'Alpago, cfr. Lucco 1983¹, pp. 34, 37 tav. 11. Vi si trovava, bensì, la pala lignea di Francesco Vecellio ora a Berlino qui illustrata.

⁷¹ Tela, cm 201x174. Valcanover 1951, pp. 201-208; Tagliaferro - Aikema 2009, p. 38 fig. 6, 45. Per una diversa soluzione attributiva e cronologica tutta a vantaggio di Tiziano si veda ora Lucco, in *Tiziano*

- 2012, pp. 82-87 cat. 11. Lo studioso data l'opera, ora a Houston, al 1510-11 assegnandola totalmente a Tiziano e riconoscendole un ruolo importante per definire la fase stilistica di questo momento. Ipotizza che i documenti riguardanti il pagamento di un'opera a Francesco Vecellio nel 1524 si riferiscano a un'altra pala che ritiene identificabile forse con quella raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono e i santi Michele arcangelo e Rocco* del Musée Jacquemart-André di Parigi, inv. MJAP-P699. In effetti, il livello stilistico e qualitativo della pala di Houston non si concilia con quello delle opere cadorine di Francesco dei primi anni venti. Premessa alla posizione critica formulata da Lucco è quella di Joannides 2001, pp. 44-47.
- ⁷² Concina 1982², pp. 66-67; Tagliaferro - Aikema 2009, p. 44; D'Inca - Matino 2011, p. 25 doc. 2; Matino 2011, p. 49.
- ⁷³ Concina 1982², pp. 66-67; D'Inca - Matino 2011, p. 25 doc. 2.
- ⁷⁴ Sul significato di quest'opera in tale preciso momento si sofferma Concina 1982², p. 67; *Idem* 2004, p. 28.
- ⁷⁵ D'Inca - Matino 2011, pp. 20-46.
- ⁷⁶ Lentini, in *Lungo le vie* 2007, pp. 107-111; Tagliaferro - Aikema 2009, pp. 36 fig. 4, 45 segg.
- ⁷⁷ Puppi 1980, pp. 551-558; Tagliaferro - Aikema 2009, p. 44.
- ⁷⁸ Matino, in *Lungo le vie* 2007, pp. 111-113; Tagliaferro - Aikema 2009, pp. 82, 85 fig. 27.
- ⁷⁹ In questa sede ci si limita a fare riferimento ai profili di Cusinato 2000, pp. 122 segg.; Tagliaferro - Aikema 2009, pp. 32 segg., 77-88.
- ⁸⁰ Cusinato 2000, pp. 58-59 fig. 40: Francesco Vecellio, quarto o quinto decennio; Tagliaferro - Aikema 2009, pp. 81-83, 108 (con fortuna critica in sintesi): Francesco Vecellio?
- ⁸¹ Per Giovanni Agostino da Lodi a Bribano cfr. Crowe - Cavalcaselle (1871, I, p. 191 nota 8; 1912, I, p. 189 nota 9); Borenius, in Crowe - Cavalcaselle 1912, III, p. 341 nota 1; Lucco, in *Proposte* 1978, pp. 21-24; Velluti 1994, pp. 159-173; Ericani, in *A nord* 2004, pp. 240-243 cat. 40 (con bibliografia). Per Moretto a San Gregorio cfr. Fiocco 1948, pp. 330-334; Lucco, in *Proposte* 1978, pp. 73-76; Magani, in *Pietro de Marascalchi* 1994, pp. 372-375 cat. I, 14.
- ⁸² Su Lorenzo Luzzo si rinvia ai contributi di Sergio Claut (1981¹, pp. 35-38; 1981², pp. 29-33; 1982, pp. 43-57; 1985², pp. 75-83); quindi di Guiotto 1993, pp. 7-34; Ericani 1994, pp. 99-157; *Eadem*, in *Pietro de Marascalchi* 1994, pp. 233-246 catt. 1-4, 334-340 cat. I, 2, 344-354, cat. I, 4, 363-365 cat. I, 9; Lucco 1995, pp. 109-126; Claut 1996, I, pp. 284-289; *Idem* 1999², III, pp. 1302-1303; Guiotto 1998, pp. 17-31; Fossaluzza, in *Le Vie di Giorgione* 2009, pp. 209 segg.; *Idem*, in *Tizian* 2011, pp. 119-123 cat. 17.
- ⁸³ Dalla Vestra 1975, pp. 63-78; De Paoli Benedetti 1975, pp. 251-258 catt. 121-167; Claut 1985¹ pp. 29-44; *Idem* 1994, pp. 96-98.
- ⁸⁴ Crowe - Cavalcaselle 1871, II, p. 173 nota 2; 1912, III, p. 62 nota 2. Dopo l'opinione contraria espressa da De Kunert (1930, p. 165), le incertezze di Fabbiani (1964¹, p. 177) e di Dalla Vestra (1975, pp. 75, 77) e De Paoli Benedetti (1975, pp. 255-256 catt. 150-157, tavv. 149, 164) spetta a Sergio Claut (1985¹, pp. 34-36) la conferma dell'assegnazione originaria con nuove motivazioni.
- ⁸⁵ De Paoli Benedetti 1975, pp. 256-257 cat. 158, tav. 165; Conte 1998, pp. 326-328.
- ⁸⁶ La proposta di datazione della pala in questi anni su base stilistica, nel contesto di una prima revisione cronologica dell'attività del da Milano, spetta a Fossaluzza, in *Cassamarca* 1995, pp. 120-122). Si veda inoltre la seriazione occasionata dalla pala della chiesa di San Silvestro di Costa dove affresca Antonio Rosso da Cadore in Fossaluzza 2003, I.4, pp. 163, 176 nota 10. La conferma alla datazione viene dalla ricerca sulla committenza di Mazza 2006, pp. 157-168. Sull'opera si veda anche Cini 1997, pp. 24-33; Conte 1998, pp. 319-321.
- ⁸⁷ Crowe - Cavalcaselle 1871, II, p. 174 nota 1; 1912, III, p. 64 nota 1; Fogolari 1914, p. 30; Valcanover 1950, p. 28 cat. 17.
- ⁸⁸ A proposito del concetto di «doppia periferia» si rinvia alle segnalazioni bibliografiche di nota 9.
- ⁸⁹ La più recente revisione complessiva dell'attività di Francesco da Milano, anche sotto l'aspetto della cronologia, è di Fossaluzza 2005¹, pp. 119-171. Punto di partenza per una discussione è il fondamentale percorso ricostruito da Lucco 1983³, p. 65. Si veda inoltre Fossaluzza 1993, pp. 101-231; *Idem*, in *Cassamarca* 1995, pp. 120-122.
- ⁹⁰ Sulla prima attività di Carpaccio si veda Rearick 2003, pp. 185-186 note 24, 31; *Un Carpaccio ritrovato* 2004; la scheda di Fossaluzza, in *Museo di Castelveccchio* 2010, pp. 182-184 cat. 129; Dal Pozzolo 2010. Si veda ora Fossaluzza 2012² (in corso di stampa).
- ⁹¹ Gentili 1988, pp. 79-108; Fortini Brown 1988; *Eadem* 1992; Gentili 1996²; Mason 2000. Un raro e lucido richiamo all'opportunità di una revisione sull'ultimo Carpaccio si trova in Gentili 1986, p. 55, che offre anche un esempio di metodo.
- ⁹² Ricorda Crowe - Cavalcaselle (1877¹, I, p. 27; 1877², I, p. 22): «Nel 1321 fu eletto podestà di Cadore ser Guecello di Tommaso da Pozzale, antenato comune della schiatta dei Vecelli». Sulla genealogia dei Vecellio cfr. Ciani 1856, I, p. 306; ed ora De Martin - Genova - Miscellaneo 2007, pp. 445-448. Tommaso da Pozzale è notaio rogante dal 1268 al 1304, sposa donna Biondaile.

1.

Giovanni Battista Cavalcaselle, *Minute della History of Painting in North Italy: Pittori cadorini e bellunesi*. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV, 2027 (=12268), fascicolo VII/1-5, cc.16r-39v, numerazione autografa cc. 264-298.

Nota. Si riporta la numerazione autografa e moderna dei fogli. Si omettono le sottolineature, si interviene nella punteggiatura, si sciolgono alcune abbreviazioni. Le parti cancellate sono comunque trascritte in modo sequenziale, considerato il carattere di appunti e prima stesura del testo. Non si trascrivono solo alcune parole cancellate quando non sono sostanziali al contenuto. Si omettono alcuni richiami marginali non essenziali. Si integrano i riferimenti bibliografici fra parentesi quadra, per essi pertanto vi è corrispondenza nella bibliografia generale.

(c. 16r, 264)

Tutto quello che trovate nei fogli ms. [piccoli] sono notizie copiate dal manoscritto che ho avuto da Cadore due anni or sono circa. Uno manoscritto porta il titolo che trovate scritto al di fuori = *Memorie parziali e rispettive delle chiese* etc. [Jacobi sec. XVIII-XIX, ms.].

Al di dentro dello stesso manoscritto *Catalogo delle pitture pubbliche di qualche considerazione* etc. Io dunque, ho cavato da tale manoscritto ciò che riguardava a questa parte dei pittori di Cadore che vi spedisco. Il rimanente tengo presso di me che è ciò che vedevasi in Cadore di Tiziano e dei Vecelli etc.

Curioso poi come la persona la quale mi mandò dal Cadore tale scritto [come un altro che qui sotto vi indicherò e che vi spedisco] non conosca né da chi furono fatti quelli manoscritti - né quando - ma vedesi essere scritti

(c. 16v, 264a)

dei tempi nostri e credo del tempo del Regno Italico - del 1818 ? circa. Vi mando pure in fogli di forma più grande altre notizie manoscritte che mi furono mandate dalla stessa persona (la quale non vuole essere nominata). Questo manoscritto mi fa credere che sia di quel Menegazzi del quale vi mando qui unito un libretto stampato: *“Elogio di Osvaldo etc., Venezia 1828”* [= Mene-guzzi 1828; Cadorin 1828], per la ragione che, leggendo tale libretto a p. 41, trovansi notizie dei pittori il Rosso di Cadore etc., le quali corrispondono con quelle del manoscritto. Fatene il confronto voi e decidete. Consultate Ciani [1856, 1862²], Ticozzi [1813, I] ed - Lanzi [1809].

(c. 17r, 264b)

Cadore

Noi siamo giunti all'arte, nel Friuli, non solo del 1400 ma ancora della prima metà del 1500. Toccherrebbe ora continuare col Pellegrino, Morto da Feltre ed il Pordenone, il quale seguito dal trevisano Paris Bordone, e scolari loro, chiudono questa epoca dell'arte friulana e dei vicini paesi. Tra questi pittori pure un altro ve ne è - Lorenzo Lotto, del quale si riserviamo a parlarne in altro luogo, assieme al Palma il Vecchio e Giorgione. Noi, studiando ed analizzando il carattere dei pittori friulani

(c. 17v, 265)

delle località o paesi limitrofi, troviamo che il Basaiti per il suo modo o maniera di pittura, può benissimo essere un pittore di queste contrade, come il Maniago [1819, 1823] e Rinaldis [= de Renaldis 1798], il Ridolfi [1648], (e non so se il Vasari [1568]) ed altri, lo dicono - il quale pittore passò poi a Venezia sotto Vivarini e dai Vivarini alla bottega dei Bellini etc. Come si disse del pittore Vincenzo Catena, il quale mostra caratteri e modi i quali si accostano e portano una fisionomia, o meglio, quelle imperfezioni in arte e difetti, i quali sono quelli dei pittori di queste regioni d'Italia. I Trevisani, limitrofi ai Friulani, partecipano di quei difetti,

(c. 18r, 266)

incominciando dal loro Girolamo, il Vecchio, e terminando col Bissolo - i caratteri dei quali pittori furono a suo luogo descritti. Così vedremmo che, nell'arte più moderna, avremmo Paris Bordone, il quale nella sua pittura mostra un'arte e caratteri che può dirsi consorella, o fratelli, di quella, o di quelli, del Pordenone ambidue, un tempo, seguaci del modo giorgionesco e di quello del Palma

Vecchio.

Prima d'incominciare questa fase d'arte qui sopra indicata nel Friuli, converrà dare anco un'occhiata al Cadore, al Bellunese ed al Feltrino,

(c. 18v, 266a)

onde completare quest'epoca d'arte la quale precede il sommo tra i pittori coloritori, Tiziano.

[seguono le frasi cancellate] Oltre di ciò havvi un'altra ragione per far questo et si è lo stacco il quale passa tra l'arte dei pittori del Cadore e del suo creduto maestro da quella del Tiziano da non riscontarvi alcuna traccia. La quale che la località cioè la patria comune. Con tutto ciò è ben naturale che Tiziano da fanciullo abbia pure guardate le pitture che trovavansi (sic).

(cc. 19r+20r, 267)

Cadore, Sant'Orsola, Vigo.

[Foglio applicato, scrittura di J. A. Crowe]

Cadore. Vigo - north of Pieve di Cadore kills reglect town of the Piave between Pieve di Cadore and Auronzo - chiesetta di Sant'Orsola - covered with *Scenes from the live of sant'Orsola* but parts obliterated or mutilated and reparated in a common manner.

Above the altar are the *Crucifixion* and *Scenes from the life of Virgin* - there parts covered by the altar - all gilt and adorned with statues in the German style [a mar gine, scrittura di G.B. Cavalcaselle: e con caratteri dal 1500 al 1600 l'altare di legno].

In the upper part of the altar, one picture by Cesare Vecellio (see Renaldis [1798, p.] 72) outside the church of *Saint Christopher* - a large fresco.

These are not without some claim to attention and are by a Giottesque equal to that of Venzone. The paintings are of that class which shows that according to this age in grater they are better than when they are of a later term.

Chiappuzza - on the German road from Pieve di Cadore - between Pieve di Cadore and Cortina -.

There are renmnants of frescoes in the church of San Florian of better value [...] and small importance dated from [...] of 15^h ugly but are an approach to what are usual - by see of the second class and all country a recalling Simone delle Cusighe a low class painter sal [...] frescoe *Last supper* - [...] *Crucifixion* Virgin and Evangelist part [...].

These all that remain of the 14th and these of 15th century in the part of North Italy - See *Storia del Popolo Cadorino*, [Ciani, 1862²], Part II, Fasc. II. 135..

[Nel basso della pagina, scrittura di Cavalcaselle]

Bernardino Vitulino da Serravalle nel 1356 dipingeva la cuppola della chiesa di Santa Caterina - vedi Ticozzi [1813, I], p. 5 - chiesa del Cadore ora distrutta.

Nota bene non è che mera induzione ma potrebbero "quanto ai caratteri che sono di quel tempo" essere suoi anco gli affreschi nell'oratorio di Sant'Orsola a Vigo.

(c. 21r, 268)

Chiesa di San Florian a San Vito di Chiapuzza Cadore.

[è incluso il disegno di cinque scomparti con le scritte identificative: *San Florian, Madonna col putto, San Giovanni Battista, Santa Caterina, Santa Maddalena*]

Siccome non trovo bene indicate a suo luogo queste tavole le indicherete come meglio vi piacerà. Vedesi nella chiesetta di San Florian in tavola sopra fondi dorati ove sono le figure sopra notate [copiate i nomi loro]. Sul rovescio del quadro un santo che legge et san Giovanni Evangelista col calice e serpente dentro. (Queste figure al rovescio - vedesi col mezzo di una scala per un bucco del muro dal di fuori della chiesetta). Il quadro è locato all'altare di mezzo. Noi troviamo i caratteri simili a quelli dei pittori Tedeschi di secondo ordine, o terzo ordine della fine del 1400 ed anche i primi anni del 1500 come (sic).

(c. 21v, 269)

Le figure sono lunghe, magre ed ossee; immobili. Caratteri e tipi dispiacenti, pieghe e linee rette ed angolari. Tempera alla colla et trista. La cornice è posteriore, del 1600 o 1700, ed in tale occasione si cambiò di forma anco al quadro riducendolo come ora si vede. Figure un quarto circa la grandezza naturale.

[schizzo del trittico con le scritte identificative: *Sanctus Candidus, San Martino dà l'abito al povero, Sanctus Martinus*]

[appunti cancellati fino a metà della pagina seguente] InVigo di Cadore nella chiesa di San Martino - figure intere di grandezza metà il naturale. Pittura rozza - dozzinale e brutta e ripulsiva con caratteri della fine del 1400 ed italiani, i quali caratteri, quantunque inferiori alle altre opere del Rosso di Cadore, pure il lavoro può essere suo ed assomiglia al brutto quadro del Rosso che ora ha il Cadorin in Venezia, il quale quadro

(c. 22r, 270)

più sotto ricorderemmo. Questa pittura a Vigo mostra quella brutta fisionomia d'arte che vediamo in Simone da Cusighe o del Peròn, continuata dai brutti seguaci di Simone quali per esempio sarebbe il Matteo Cesa. Questo lavoro a Vigo è una brutta opera sulla quale il nome del Rosso può avanzarsi, e sarebbe la sola che noi conosciamo rimasta in Cadore.

Nel 1492 e 1493.

Pieve di Cadore

A Pieve di Cadore troviamo un armadio parte del quale è ora collocato in fabbriceria e parte vedesi nella sagrestia del Duomo. Chiuso l'armadio abbiamo le figure di *Santo Stefano* [*Santo colla croce*, sia invece *Sant'Andrea?*], *San Lorenzo*. Tempera brutta

(c. 22v, 271)

alla cola. Tipi brutti assai e ripulsivi; figure senza carne, secche, ossee e tozze, con estremità deformi come vedesi nelle brutte pitture ancora della scuola di Vestfaglia della fine del 1400 al principiare del 1500. Nell'interno vi sono sculture in legno colorate, col fondo dorato.

Nella sagrestia abbiamo la *Circoncisione*, 8 figure sopra fondo dorato e graffito, tutta pittura questa. Nel rovescio, pittura, *San Michele* e *Santa Caterina*. La *Nascita*, altra pittura, sopra fondo dorato e graffito. Nel rovescio due *Santi vescovi*, altra pittura, stessi caratteri e questi ricordano le deformità dei Bosch, fiammingo. L'*Annunciazione*, altra pittura, sopra fondo dorato e graffito. Nel rovescio *San Bartolomeo* ed un altro *Santo*, pittura.

(c. 23r, 272)

L'*Adorazione* (5 figure) pittura pure sopra fondo dorato e graffito. Dietro *San Francesco* e *San Giovanni Evangelista*. Figure tutte $\frac{1}{4}$ la grandezza naturale.

Gusto tedesco.

Vedi manoscritto che vi mando - *Chiese* etc. [Jacobi sec. XVIII-XIX, ms.]. Vedi copia manoscritto che vi mando. *Memorie parziali* etc. [Jacobi sec. XVIII-XIX, ms.] - Pieve di Cadore - Gusto tedesco.

(c. 24r, 273)

Maestro del Rosso

Vedi Meneguzzi libretto qui unito Venezia - MDCCCXXXVIII, a p. 42. [= Meneguzzi 1828; Cadorin 1828²]

Zaccaria Barbieri pittore cadorino nato in Pieve, morto nel 1450 - 1470 ove l'ha cavato?

[Zaccaria Barbieri pag. 39 Ticozzi, etc]

Se questo Zacaria [in nota: Nel manoscritto dei pittori del Cadore si trova ricordato come scultore in legno -vedeteli: foglio segnato M da me che incomincia "Per l'Egregio e versatissimo Sig. Dottore etc."] è quello il quale è posto al livello di Giovanni da Miel daTicozzi [1813, I, pp. 38-39] non può essere il maestro del Rosso mentre Giovanni da Miele non è né più né meno che il figlio di Antonio del Rosso stesso.

Si dice che fu di casa Rossi diVissà di Pieve di Cadore - p. 41 Meneguzzi [Cadorin 1828] - vedi pure i manoscritti con quelli di Tiziano che vi mando copiati [Jacobi sec. XVIII-XIX, ms.].

(c. 24v, 274)

Per cui non si può decidere quale sia stato il maestro del Rosso, né di Zaccaria si mostrano opere. Quello che abbiamo di certo si è che dalle poche opere ricordate in Cadore vedesi un'arte molto addietro, e consorella di quella della Carnia e della vicina provincia Bellunese. Prendendo ciò che abbiamo, si direbbe che in questa contrada il Simon da Cusighe sia stato il ceppo di questi pittori, giudicando dall'assomiglianza, o meglio dai brutti caratteri [cancellato: o meglio l'arte dietro la quale sono cresciuti i pittori di questa contrada]. Che se alcun documento venisse a smentirlo la pittura è tale

(c. 25r, 275)

da averci ingannati, per cui quanto al carattere della pittura la supposizione è giusta.

Vedi 73 - Domenico Tolmezzo. Il Rosso potrebbe ancora aver vedute le opere del Bellunello del

quale ne abbiamo indicata una del 1480 a Forni di Sopra nella Carnia pochi passi dal Cadore, come quelle dei pittori, quasi consanguigni della vicina Carnia sopra notati, e potrebbe anche intendersi che il documento del 1494 di Domenico da Tolmezzo si riferisce all'ancona per la chiesa di San Lorenzo di Sotto Selva? che credo intendesse però opera sculpita. Studiate il documento. E nella chiesa vedesi una statua di un *San Lorenzo* la quale formava parte dell'antica ancona di legno. Statua molto ragionevole e colorata. Il carattere del lavoro è quello della fine del secolo 1400 ed è opera delle più ragionevoli tra quelle di quel tempo in quelle contrade.

Il quadro del Rosso nella chiesa di San Lorenzo a Selva di Cadore è il suo miglior lavoro, il quale porta il di lui nome. Abbiamo caratteri di figure lunghe e magre e colle stesse imperfezioni e con tipi al paro dispiacenti, ed una tempera e colore tristo e basso di tono e difettoso in tutto, come nei pittori sopra ricordati di questo tempo nel Friuli e Carnia. Benché se giudicar dovessimo (c. 26r, 277)

da questo quadro a San Lorenzo di Selva di Cadore, in mezzo alle sue imperfezioni pure troviamo che, relativamente alle altre di lui opere, questa tavola a Selva è la più ragionevole che noi conosciamo del Rosso. In tal quadro il Rosso nel Cadore viene ad essere come il Mantegna in Padova, o quello che furono i muranesi Vivarini e Carlo Crivelli in Venezia e nelle Marche.

Le opere dunque del Rosso, giudicando dal loro stile, tengono assomiglianza con quelle della scuola di Simone da Cusighe, o del Peron, e mostra un'arte consorella a quella del Bellunello di San Vito / In questa di Selva (che è la migliore) mostra caratteri, benché scadenti / ed ai pittori della Carnia sopra nominati, i quali ricordano

(c. 26v, 278)

i pittori sopra notati come Bellunello e gli altri di Tolmezzo. Ciò è naturale, perché in questa parte estrema d'Italia, Cadore, ove il suolo e la natura e la razza degli uomini si assomigliano, vi fosse pure in quei tempi un'arte che si assomigliasse, o meglio difetti comuni in pittori di quei paesi nella fine del 1400. [...]

(c. 27r, 278)

A San Lorenzo di Selva

Si vede che questo quadro in tavola è stato tagliato all'intorno e molto probabilmente nella occasione che si fece la cornicie ove ora è locato, la quale cornicie ha il carattere del 1700. Nella lunetta *l'Annunciazione*. Fondo - un giardino formato di legni con fiori legati a quelli. Nel mezzo un litorile ove sopra vi sono locati dei libri. Davanti la Madonna in ginocchio a mani giunte la quale prega. Dietro ad essa la sedia. Dall'altro lato l'angelo in ginocchio il quale annunzia. In una mano ha il gilio - ed è in ginocchio. Questa figura è una delle più ragionevoli, cioè è meno difettosa delle altre figure. Sopra la colomba. (Forse vi era il Padre Eterno e fu tagliato via). Colorito rossastro ma crudo, tristo di tinte e con ombre scure e pesanti e difettose di passaggi di tinte. Sembra tarsia. I colori dei toni degli abiti tristi. Tempera di colore cruda.

(c. 27v, 279)

Notate che gli abiti sono orlati di oro, le aureole un poco rilevate e dorate. Pieghe a linee rette, spesse e terminanti bruscamente ad angolo acuto, o rotto ed ad angoli.

Sotto. Nel mezzo in trono la Madonna col putto sulle sue ginocchia, il quale putto tiene un libro nelle sue mani - ed è coperto da una tunichetta gialla. Tipo e carattere di vecchio con testa grossa e pesante, ma pure non manca di certa ragionevolezza nelle forme e nelle proporzioni. [vedete il disegno che mando]. Madonna con panno bianco in capo e sopra parte del manto azzurro [ora venuto scuro - nero]. Abito rosso lacca in parte caduto, per esempio sul ventre e colà vedesi l'oro che serviva di preparazione per ottenere un tono rosso vago-caldo, e la lacca era posta a guisa di velatura e con più colore nei scuri.

(c. 28r, 280)

Dietro al trono un panno verde sostenuto da un festone di frutta e fiori, il quale è attaccato al finto arco. Ai lati nella spalliera del trono vedesi un ricco ornato di fogliame con uno scherzo di un putto tra quelle foglie, da un lato e dall'altro. La Madonna (vedi testa disegnata anco a parte) è svelta di figura et tende al magro, di forme regolari ma meschine, secche e taglienti ed angolari. Presenta la solita immobilità delle altre, e colle mani estremamente piccole e dita a guisa di stecchi: difetti che mostrano tutte le figure. Così le altre figure sono lunghe magre, secche, ossee, stecchite e con certe gambette lunghe e magre che sembrano figure di legno - e facili a rompersi. Lo stesso è da dirsi delle altre parti come sono gli attacchi, le estremità, le dita.

(c. 28v, 281)

Sono figure che tendono al gentile, cadendo però nella caricatura. Le ossa frontali grandi e la testa di sagoma bislunga, e le forme disegnate meschinamente - secche ed angolari. Per esempio, vedete un occhio piccolo con pupille piccole ed un punto nel mezzo -. Aperto nel mezzo, ma stretto e terminante ad angoli accuti - e formato con linee rette. Voi guardando il disegno saprete meglio darne la forma, descrivendolo se ciò volete fare. Le bocche semi aperte, lo che dà un'aria stupida alla figura. Le fronti sono grandi e le sagome delle teste bislunghe e che si stringono al mento etc. Lo stile delle pieghe è pure meschino ed al modo sopra indicato nella lunetta. Così il colorito prendetelo sopra ove si parlò della lunetta.

(c. 29r, 282)

Abbiamo qui i difetti dei vecchi pittori sopra ricordati, ed un'arte consorella a quella del Bellunello, / ma se si vuole anco un carattere ed una fisionomia generale la quale si scosta da Bellunello, e ricorda pur se da lontano / e ricorda pure da lontano le opere dei Vivarini, o meglio dei seguaci di quelli, come ancora ci fa rissovenire l'arte senese di Domenico di Bartolo, del Vecchietta, seguita da Giovanni e Girolamo Benvenuto [in nota: vedi p. 71 vol. III = Crowe - Caval-caselle 1866] e loro seguaci. Che sono, in una parola, i difetti più o meno di tutti i pittori di un'ordine secondo e terzo presso tutte le scuole secondarie di tutti i paesi.

San Lorenzo col libro, la palma e sotto la graticola, è una delle figure ragionevoli.

(c. 29v, 283)

San Sebastiano, colle frecce e la spada, figura magra e secca. I colori prendeteli dal disegno ove sono scritti. Dall'altro lato *San Rocco*, col bastone - secco et magro. *Santa Fosca* [titolare di Pescul paese qui poco lontano da Selva] o *Santa Giustina?* o *Santa Crestina?* col libro e lo stile nel petto piantato. Vedete la testa (a parte) con capelli cadenti ed una cintura sul capo che li tiene legati - questo è tutto un carattere alla senese sopra ricordato.

Fondo. Pillastri con capitelli etc. che sostengono la volta sopra archi. Sopra ai due pillastri esternamente all'arco si vedono due statue; una per parte che credo / *Caino, Adamo?* ed *Eva?* / *Caino* ed *Abele*.

(c. 30r, 283)

che credo *Caino* ed *Abele*.

Architettura di finto marmo colorato. Vedete i nomi dei colori scritti sopra. Tavola. Figura di grandezza naturale. Tempera. Le iscrizioni vedetele nel mio foglio.

Una lettera che ho ricevuta da Cadore mi dice che nel 1472 fu fatto questo quadro, e credesi per commissione della famiglia Torre la quale in quell'epoca aveva il juspatronato di Selva di Cadore; ma non si dice da dove questa notizia è presa, per cui se la volete dare conviene mettere un?

Trovarete questo quadro ricordato nei libri e manoscritti che vi mando.

(c. 30v, 285)

Dalla signora Caterina Zandonelli ora defonta.

Un quadretto in tavola (vedi provenienza nel qui unito disegno) ho veduto nelle mani della signora Caterina Zandonelli, ora defonta. Piccole figurette. L'arte qui è consorella non solo di quella dei brutti pittori sopra notati, ma ancora di quella de brutti pittori di tutti i paesi; ma più di tutto mostra l'assomiglianza con quella di Dario da Treviso scolare di Squarcione come la vediamo nel quadro di questo pittore a Bassano. Figure lunghe e magre, e di una magrezza spaventevole; con brutti piedi, brutte mani e dita; con brutti attacchi, - color di tempera trista dozzinale e rozza esecuzione. La descrizione del quadro di Dario potrebbe servire anco per questo.

(c. 31r, 286)

Vedete che è descritta la provenienza nel disegno.

Altro quadretto in tavola dal signor Giuseppe Cadorin in Venezia (vedi sul mio disegno provenienza) citato dal Menegazzi a pag. 40-41 [= Cadorin 1828]. Quadro al pari brutto; le figure migliori sono quelle del *Sant'Antonio Abate* e della *Maddalena* col vaso in mano. Figure che non sono così magre come le altre, ma egualmente difettose e colla stessa brutta tempera e tristo colorito. I caratteri sono quelli che ci ricordano appunto l'altra brutta maniera dei seguaci di Simon da Cusighe e, per conseguenza, consorella di quella di Matteo Cesa.

(c. 31v, 287)

Dalla signora Virginia Pante a Fonzaso di Feltre.

Vedete l'iscrizione sul mio disegno il quale sta nella base della colonna del *San Sebastiano*. Figura $\frac{1}{2}$ il naturale poco più. Tavola. Sulla quale vedesi una finta cornicie ed un arco sostenuto da colonne, con la scritta *spes* etc. Sotto, nel mezzo, la Madonna seduta in trono con una mano sul

libro che tiene sulle sue ginocchia e coll'altra sostiene il putto. Il quale seduto sulle ginocchia della madre si volta verso il santo vescovo, il quale vescovo ha un libro nelle mani. Dall'altro lato *San Sebastiano alla colonna*. Pittura debole. Figure lunghe e magre, meschine, fiacche; color giallastro e tristo. I caratteri di questo lavoro sono quelli che si vedono al pari brutti nelle opere anco del figlio di questo Antonio, il quale qui sotto ricorderemmo.

(c. 32r, 288)

Al basso, nel mezzo, vedesi un'arma colle iniziali che vedete; non so se sia quella della famiglia Giacobi di Cadore.

Nella chiesa di San Silvestro sulla Costa di Seravalle vedete Crico [1833], p. 281 pochi passi da Seravalle, l'abside con la volta a fresco con figure di grandezza naturale. Nel mezzo della volta Nostro Signore entro una mandorla in atto di benedire. Attorno i soli simboli degli evangelisti. Pittura che ha sofferto ed il fondo azzurro manca del suo colore per cui vedesi la solita preparazione rossa. Il resto mostra caratteri ed un tipo che ricordano quelli dei pittori di Tolmezzo. Gli animali non sono fatto male, specialmente il *Leone*. Trovo indicato nel mio disegno, da un lato, *San Silvestro papa* - vedete per ciò Crico [1833].

(c. 32v, 289)

Sotto una finta cornicie, ed in finti riquadri vedonsi gli *Apostoli*; figure intere. Tra i quali *San Iacobo*, ed il *San Giovanni* ed il *San Tommaso* sono figure le meno brutte; ma sempre magre secche, con brutte estremità - brutte pieghe. Così pure quanto ai caratteri e modo di disegnare abbiamo di nuovo il brutto modo, notato sopra, di Dario da Treviso. Di quel Dario che noi crediamo, come si disse, sia stato a Seravalle. Qui in vero a San Silvestro, benché sia opera del 1502, il Rosso mostra un'arte la quale, benché sia più tollerabile di quella del Dario, porta sempre i brutti caratteri dei cattivi pittori sopra notati. La chiesa doveva avere anco il freggio tutto attorno dipinto / tutta dipinta / perché da un lato alla parete alla dritta di chi entra in chiesa, vedesi la presente iscrizione:

1502. Antonio Rosso da Cadore depense a San Silvestro sotto Costa - vedi Crico [1833], p. 281 vicino a Serravalle e Ceneda.

[c. 33r, disegno schematico della decorazione absidale della chiesa di San Silvestro di Costa con affreschi di Antonio Rosso]

(c. 34r, 290)

«In nel tempo de li providi homini maistro Francescho di Moroni dal Bin e maistro Piero de Serafin d'Alpago castaldi et maistro Domenego de Malpirun masaro de la scuola de Sant Silvestro fu dipinto questa cupa e questo friso 1502 de luio. Antonio Roso de Cadore depense».

Parla di cuppola e di fregio. Questa iscrizione fu salvata mentre al fregio si diede di bianco. I caratteri del dipinto corrispondono a quelli del Rosso e l'iscrizione dandoci il suo nome e cognome è da ritenersi suo questo lavoro.

In Vigo di Cadore un brutto quadro con brutti caratteri della fine del 1400 il quale potrebbe essere del Rosso o d'uno come il Rosso. Troviamo la brutta fisionomia d'arte di Simon da Cusighe e come la vediamo de seguaci di Simon. Questo quadro è ricordato

[disegno di trittico entro cornice con fastigio, con indicazione dei santi raffigurati: *Sanctus Candidus*; *Sanctus Martinus a cavallo dà l'abito al povero*; *Sanctus Mauritius*]

(c. 35r, 291)

nel manoscritto *Memorie parziali* etc. [Jacobi sec. XVIII-XIX, ms.] con queste parole «Vigo. Chiesa piovanele e matrice di San Martino nel 1492 e '93 è stata fatta la Pala dell'Altar maggiore, non possiamo render conto se tuttavia esiste una tal opera».

(c. 36r, 292)

Cap. VI.

Giovanni da Mel, ossia Giovanni figlio di Antonio Rosso oriondo da Mello. E Antonio Zandiano?

(c. 37r, 293)

Giovanni da Mel

Che Giovanni da Mel sia figlio di Antonio Rosso vedetelo dai quadri stessi a Mel. Ticozzi [1813, I], a pag. 38, Giovanni da Mel lo fa scolare di Simone da Cusighe ma i caratteri lo mostra più ancora seguace del modo di suo padre che di quello di Cusighe, della qual brutta maniera del Cusighe si mostra pure Antonio suo padre. Vedete nell'*Elogio di Osvaldo* etc. del Menegazzi Venezia anno 1838 a pagina 41 [= Cadorin 1828], i nomi dei figliuoli di Antonio Rosso. Giovanni Rubeo

oriondo da Melo - così lo trovo scritto in un quadro nel paese di Mel. Questo pittore, tutto affatto ordinario, continua la brutta maniera del padre. È un cattivo pittore e si mostra di lui scolare. Quanto ai documenti vedete li manoscritti che vi mando - non che li stampati Menegazzi [= Meneguzzi 1828; Cadarin 1828], Ticozzi [1813, I] etc.

(c. 37v, 294)

A Mel, paese che da Belluno conduce a Feltre, nella chiesa cattedrale all'altare di santa Maria Maddalena uno quadro con figure di grandezza al naturale in pessimo stato di conservazione e molto ridipinto. La Madonna che legge seduta in trono (movimento affettato, smorfia). Putto ritto sulle di lei ginocchia (colore della veste caduto). Sotto due angeli i quali fanno musica. Da un lato *San Rocco* e dall'altro *San Sebastiano*. Figure lunghe e magre; forme brutte e meschine. Il colore tristo, pittura che difetta di rilievo. La segnatura dice Giovanni Rosso oriondo di Mello dipinse l'anno 1531. Nella sagrestia di questa cattedrale un altro quadro con figure grandi la metà circa il naturale rappresentante la *Madonna col putto in trono, un santo vescovo ed San Vittore* - e la

(c. 38r, 295)

segnatura che vedete 1535 Giovanni de Mello pinse. Lavori mediocrissimi con caratteri sopra notati che sono la continuazione di quelli del padre. Nel paese di Trichiana, 6 miglia da Belluno per andare a Mello, vedesi una tela colla Madonna la quale tiene un libro (il panno azzurro manca). Sotto San Bernardino da Siena, un santo vescovo ed un san Rocco e san Sebastiano. Figure lunghe, magre e coi difetti sopra notati. Leggesi la data 1543 senza nome - ma il lavoro porta tutta l'impronta di Giovanni al quale è dato continuatore come si mostra della maniera del padre Antonio. Pittura che ha sofferto di ridipinto.

(c. 38v, 296)

A San Lorenzo di Selva di Cadore noi pensiamo pure sia di Giovanni il soffitto colle storie indicate nel mio foglio qui unito etc. non che la data del 1544 che vedesi nella pittura del *Sant'Ipolito*. Soffitto della navata di mezzo sopra il quadro in tavola del suo padre Antonio Rosso avanti descritto. Noi qui troviamo una opera mediocrissima del 1500 e coi caratteri sopra notati.

Vi mando anco l'iscrizione della pietra che dice essere stata la chiesa consacrata nel 1447 - ma nel fresco di *Sant'Ipolito* vedesi la data scritta sopra ricordata del 1544 e la pittura porta i caratteri di questo tempo 1544 e quelli di Giovanni da Mel, ossia Giovanni Rosso figlio di Antonio.

(c. 39r, 297)

Alcuni avanzi di affreschi vedesi ancora nella chiesa di San Pellegrino di Lentiai - il nome ora del pittore non vedesi più (vedi Ticozzi [1813, I], p. 38). Pittura coi caratteri d'un pittore di terzo ordine e dalle pochissime traccie rimaste lavoro migliore degli altri ricordati di Giovanni Rosso. In Belluno trovo ricordato nella chiesa della Beata Vergine delle Grazie, in antico Sant'Andrea, che vi era un tempo addietro un dipinto a fresco rappresentante la *Beata Vergine col bambino, sant'Andrea e san Bernardino da Siena* opera del 1451 segnato Opus Ioannis che si suppone fosse Giovanni da Mel [in nota: Memorie cavate dai libri primo delle Provvigioni del Consiglio di Belluno etc. favoriteci dal signor Giuseppe Bucchi di Belluno.]

(c. 39r, 298)

AntonioZ an diano

Vedete ciò che trovate scritto nelli stampati e nei manoscritti i quali vi mando. Il quadro di cui si parla non è più al suo posto ma fu venduto a giorni nostri ad un certo signor Pagiario di Venezia per la ditta Righetti negoziante di quadri. Avendone fatta richiesta a Venezia ci fu risposto che nulla si sapeva di tal quadro, per cui nulla possiamo dire intorno al quadro e per conseguenza anco di questo pittore.



IL 'POLITTICO' DI POZZALE: TIPOLOGIA E ICONOGRAFIA.

TIPOLOGIA

Per la chiesa di San Tommaso di Pozzale è del tutto comprensibile che si scelga la tipologia tradizionale di un 'polittico' che Carpaccio realizza in modo inconsueto: con la maggiore praticità operativa che è consentita dall'impiego del supporto di tela. Si tratta, quindi, di un polittico anomalo se ci si riferisce al significato primario del termine che indica un dipinto (o un rilievo) formato da più scomparti uniti fra loro da una cornice fissa. Le dimensioni dell'opera richiesta al maestro veneziano sono piuttosto ridotte, come dovevano essere quelle della cappella che la ospitava in origine.¹ Con esclusione della cornice, la tela così come oggi ci appare si sviluppa solo di poco in verticale (cm 172x148,8) (fig. 5). Pertanto, come avviene per le pale d'altare a spazio unitario più vaste e i 'teleri' in gran uso a Venezia, si rese necessaria semplicemente la cucitura di più tele: in tal caso solo due disposte in verticale. È da ritenere che il supporto così formato non fosse teso su telaio, come lo è attualmente, bensì applicato su di un tavolato, opportunamente trattato sia per garantire la migliore conservazione della tela dipinta, preservandola dall'umidità, sia per sostenere nel contempo la cornice.

Sulla tela, preparata come di consuetudine, il pittore distribuì i cinque riquadri al modo di altrettante finestre, ed è così che ora ci appaiono in assenza della cornice.² Calcolò le distanze rispettando la gerarchia e i rapporti proporzionali che hanno gli scomparti dei 'veri polittici'; tenne conto, ovviamente, della cornice lignea intagliata e dorata che, in tal caso, andava solo sovrapposta alla tela, come si trattasse di una sorta di maschera, e ancorata al tavolato il quale, come osservato, fungeva da vero supporto. L'imprimitura della tela e la preparazione color ocre potevano essere stese su tutta la superficie e, dunque, riguardare anche gli spazi fra gli 'scomparti', pur destinati a essere coperti dalla cornice. Su tale stesura in ocre, a fianco dei riquadri dai contorni non netti ospitanti i personaggi sacri, Carpaccio poté pulire comodamente i pennelli dall'eccesso di colore così come si fa solitamente su scodellini e tavolozza, attrezzi del mestiere. Una traccia è ancora ben visibile di rosso; essa è sufficiente per riportare con la mente l'osservatore a ricostruire le fasi esecutive del dipinto nella bottega veneziana del maestro (fig. 6).



6

5 Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono, angelo musico e i santi Tommaso apostolo, Dionisio vescovo di Parigi, Rocco e Sebastiano*, 1519, Pozzale di Cadore, chiesa parrocchiale di San Tommaso apostolo.

6 Tracce di colore rosso dovute alla pulitura dei pennelli sulla preparazione delle parti destinate a essere coperte dalla cornice lignea.

La procedura seguita da Vittore Carpaccio per la realizzazione del 'polittico' di Pozzale, così come si è descritta, può essere associata al fine di una più facile comprensione visiva a quella testimoniata da un modelletto disegnativo per un polittico di simile architettura, di mano di Girolamo da Santacroce (fig. 7), che si conserva al Rijksprentenkabinet di Amsterdam.³ Esso fu allegato al contratto per l'esecuzione dell'opera, infatti è sottoscritto dal notaio Bartolomeo Raspi il 12 giugno 1526. Il disegno era disposto per l'approvazione dei committenti, ma probabilmente anche in modo che l'intagliatore della cornice lignea, ricca di fregi, potesse lavorare in autonomia alla sua realizzazione in base a questo preciso progetto. Si trattava verosimilmente di un intagliatore con il quale il pittore era uso collaborare. Santacroce, come fece Carpaccio, mostra la distribuzione degli scomparti sul foglio bianco fissando le distanze, e definisce anche il soggetto di ciascuno con meticolosità. Solo successivamente sovrappone la 'maschera' della cornice, fissando con altrettanto scrupolo la gerarchia degli intagli e il soggetto dei clipei (simboli degli Evangelisti, colomba simbolo dello Spirito Santo), di gradino e fregio.

Per quanto riguarda il 'polittico' di Pozzale si rimpiange il fatto che, oramai totalmente privo di cornice, finisce col mancare di profondità. Gli spazi fra gli scomparti nella loro colorazione ocra della preparazione, oggi in luce, sono fortemente condizionanti la percezione complessiva dell'opera. In assenza della struttura lignea, per quanto essa fosse relativamente aggettante, con più difficoltà scatta il meccanismo - si direbbe illusorio - che fa percepire una sorta di sfondamento dello spazio laddove sono situati i personaggi sacri.

La scelta tipologica per questo 'polittico' è ben precisa, e si può ritenere dovesse essere chiarita anche alla committenza che fu chiamata a esprimere la propria approvazione, sulla base dell'esame, anche in tale caso, di un apposito disegno progettuale, come si congettura con riferimento alle più consuete prassi contrattuali.⁴ Non ci è noto tale disegno ovvero modelletto specifico, ma se ne potrebbe ipotizzare il carattere, ad esempio, sulla scorta di quello dello Statens Museum for Kunst di Copenhagen, riconosciuto a Carpaccio (fig. 8), che si ritiene preceda di non molti anni il 1519.⁵ È un disegno ben noto, che dimostra come fosse contestuale anche per Carpaccio la progettazione della cornice, da ritenersi perciò autografa seppure se ne prevedesse la realizzazione da parte degli intagliatori e doratori specializzati presenti nella bottega o di altri esterni ad essa, i quali funzionavano solitamente da supporto. In proposito, è suggestiva l'ipotesi secondo la quale è da ravvisare in questo foglio l'apporto di più mani, quella di Carpaccio per delineare le figure e dell'intagliatore per la cornice.⁶ Tale interpretazione si fonda sulle diverse competenze professionali che tradizionalmente confluiscono in una bottega e, in specifico, sull'uso di un diverso *medium* per delineare le figure (lapis, carboncino) e la cornice (penna e pennello con inchiostro bruno e verde). La differente tecnica impiegata, in realtà, potrebbe solo evidenziare le parti costitutive del manufatto secondo le intenzioni di Carpaccio e non di altra maestranza pur da lui governata; anche per questo si deve pensare che si tratti, in tutti i casi, di un modelletto piuttosto che di un esercizio di fantasia su di un polittico da non realizzarsi affatto, come è stato suggerito.⁷

Si ritiene che non si sia dato il giusto peso al fatto che sul *verso* del foglio (fig. 9) compaia anche il 'progetto iniziale' per una pala d'altare di tipologia alternativa, cioè a spazio unitario.⁸ La Vergine con il Bambino è presentata in trono posto su alto basamento composto da tre gradini; si indica sinteticamente la struttura architettonica dell'ambiente sacro nel suo impianto prospettico, si delinea la *silhouette* di quattro santi posti in posizione scalare. In sostanza tale progetto, da riconoscersi allo stesso Carpaccio, per quanto si riscontri un *ductus* un poco diverso nell'uso (solo) della matita e carboncino, può essere valutato come 'prima idea' per lo sviluppo compositivo delle rare 'sacre conversazioni' a spazio unitario che ci sono note, entrambe strutturalmente assai più complesse: la pala della cattedrale di Capodistria del 1516 e quella già in San Francesco a Pirano del 1518.⁹

Si aggiunga un'altro confronto. Riguarda l'esemplare progetto di polittico con l'*Assunzione della Vergine e santi* spettante a Girolamo da Santacroce (Londra, British Museum, inv. 1943-7-10-I) che consente di dimostrare nel caso di un progetto di polittico, attraverso le diverse ti-



7 Girolamo da Santacroce, *Modelletto per un polittico con i santi Giacomo Maggiore e, santo vescovo, san Pietro apostolo, Annunciazione, simboli degli Evangelisti e dello Spirito Santo*, 1526. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.





8 Vittore Carpaccio, *Modelletto per un polittico con san Sebastiano, i santi Lorenzo e Rocco, Madonna con il Bambino, san Francesco che riceve le stimmate, san Gir olamo nel deserto*, recto. Copenhagen, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamling.

9 Vittore Carpaccio, *prima idea per una pala d'altare con Madonna con il Bambino in trono e quattro santi*, verso. Copenhagen, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamling.

pologie di semicolonne e lesene che vi sono raffigurate, in che modo venissero sottoposte alla clientela anche più opzioni per la cornice.¹⁰

In base alle testimonianze a disposizione e a questi confronti non è chiaro se la cornice del 'polittico' di Pozzale potesse assolvere anche alla funzione strutturale: se i montanti, la base (o gradino) e la trabeazione costituissero cioè un'architettura autoportante, come nell'esempio attestato dal disegno di Copenhagen.¹¹ Non è poi chiaro se il 'polittico' sul dossale d'altare si ergesse isolato o aderisse al muro. In alternativa, si può supporre che l'assieme fosse ospitato entro una sorta di cassa lignea, secondo una casistica bene attestata. L'ipotizzato tavolato su cui la tela di supporto poteva aderire, come osservato, garantiva tale funzione di sostegno e a un tempo la migliore conservazione: preservava il prezioso manufatto sacro dall'umidità della parete di fondo del presbiterio alla quale, in tal caso, si suppone che più probabilmente dovesse essere addossato il complesso.

L'assetto originario dell'opera è documentato, almeno parzialmente, da Pompeo Molmenti nella sua prima monografia dedicata a Carpaccio, stampata a Venezia nel 1893 in lingua francese e per i tipi di Ferdinando Ongania e successore M. Fontana.¹² L'antesignano profilo del maestro veneziano è arricchito dall'incisione di Carlo Jacobi del belliniano telero votivo del doge Giovanni Mocenigo della National Gallery di Londra (n. 750), allora ritenuto opera di Carpaccio.¹³ Include poi solo quest'altra preziosa testimonianza del Carpaccio di Pozzale: la riproduzione in eliotipia con firma di Carlo Jacobi, con in calce la didascalia che avverte come essa sia tratta «d'après une photographie imparfaite à cause de la deterioration de la peinture

et de la situation où elle se trouve». ¹⁴ Una stampa originale di tale ripresa fotografica (fig. 1) si conserva presso la Fototeca dell'Istituto Germanico di Firenze che ha concesso la riproduzione. L'immagine restituisce un dipinto gravemente offuscato ma senza evidenti ammanchi del colore, mentre la cornice risulta essere solo in parte l'originaria, in quanto palesemente frutto di un assemblaggio poco riuscito. La tela è racchiusa su tre lati in una piatta incorniciatura dipinta; il lato superiore è escluso dall'inquadratura. Il motivo decorativo è quello di consueti fregi a girali su fondo chiaro entro specchiature dal profilo scuro; si alternano riquadri con motivi a rosetta. Poiché si giudicano antichi, con tutta probabilità coevi, tali elementi potevano far parte della cornice originaria. Si può supporre costituissero, tutt'al più, le ali della cassa lignea che conteneva l'opera di cui si è ipotizzata l'esistenza, le quali potevano essere decorate sul lato interno essendo a vista.

Dell'originaria cornice intagliata e dorata la riproduzione mostra le lesene che scompaiono nell'ordine principale, ma esse non trovano più l'appoggio a causa della perdita del gradino. Si ipotizzano essere originarie l'architrave con il gocciolatoio dentellato, le lesene dell'attico, la cornice sommitale o trabeazione. Inoltre, mentre possono ritenersi autentici i due cherubini e i fiori d'acanto dell'arco a tutto sesto, unici elementi ad altorilievo, qualche perplessità desta la chiave di volta per tipologia e per come s'incunea nel fregio.

La decorazione a intaglio delle porzioni che si giudicano originarie è mediamente profonda e delle più tipiche quanto a motivi, si congetta altresì che i decori in rilievo fossero ricoperti da foglia d'oro ma campiti su fondo azzurro, secondo prassi consolidata e per coerenza con l'orchestrazione cromatica dell'insieme. Si declinano diverse soluzioni di girali d'acanto a largo passo desinenti in rosette; sono disposti a candelabra nelle lesene, s'intrecciano nel fregio, ogni volta entro la riquadratura o fascia perimetrale ricavata in battuta, sia in aggetto sia sotto squadro.

La scelta della struttura di un polittico, tradotto su tela, consentiva la più comprensibile e, forse, scontata organizzazione gerarchica delle immagini dei santi richiesti dalla committenza. Tuttavia, l'ideazione che ne fa Carpaccio, sperimentata ormai da tempo nei suoi polittici, contraddice la separatezza degli scomparti, come del resto mostra Cima in fase tarda in un numero ancor più cospicuo di esempi.¹⁵ Non si ricorre più al fondo oro, o al fondo unito scuro o atmosferico come loro stessi proponevano nel passato, anche prossimo.

I tre scomparti del registro principale del 'polittico' di Pozzale presentano un basamento lapideo che li unifica. L'alto gradino su cui stanno i personaggi dei due scomparti laterali si articola in quello centrale perché sporge come crepidine (crepidoma) di forma acuta: s'immagina il suo vertice portato al limite del piano d'osservazione. La forma cuspidata è ripresa nel gradino superiore che funge da predella, così da creare una singolare struttura atta a elevare il trono su cui è assisa la Vergine con il Bambino.

Tali elementi architettonici unificatori hanno anche la funzione di far percepire immediatamente come logica la continuità del paesaggio retrostante, osservato da un punto di vista prospettico più elevato per ottenere un effetto di slontanamento. I protagonisti della sacra conversazione stanno in posizione dominante, anche se tutto contribuisce a rendere unitario lo spazio vitale da loro occupato. Sono, ovviamente, sottoposti a un'unica scala proporzionale e s'immaginano raccolti sotto una struttura architettonica, che è aperta per quelli dell'ordine principale. Invece, quelli dell'ordine superiore sembrano affacciati da una loggia, per questo sono anch'essi campiti sul cielo.

La cornice, che è mancante, aveva la funzione di determinare il limite spaziale verso l'osservatore. Se si integra mentalmente tale soluzione con l'ausilio della prima testimonianza fotografica si comprende perché le figure siano compresse in poco spazio e si studi di rifilarle in taluni punti nella sagomatura delle vesti: serve a far percepire con più evidenza la continuità logica che vige fra lo spazio dell'osservatore e quello dei santi, comprensivo del 'paese' che vi è raffigurato. Si giustifica con tale struttura e intendimento soprattutto la conduzione della luce fortemente direzionata che proviene da destra in alto, la proiezione delle ombre sul piano del

gradino, l'incidenza puntuale sui volti e in particolare sui panneggi e gli ornamenti degli abiti. L'escursione luminosa sulle figure è studiamente bilanciata, sia nel definire ogni dettaglio nella parte superiore di contro alla luce alta e tersa del cielo pur percorso da nubi, sia laddove nella parte inferiore l'ombreggiatura si fa un poco più sensibile e il risalto delle forme e del colore è dato dal piano luminoso del gradino in pietra bianca su cui esse stanno.

Tale sistema d'illuminazione fa risaltare in modo inconfondibile i dettagli entro una logica unitaria superiore. Per tutti, se si vuole scendere a un livello meramente descrittivo, è da osservare la definizione delle perline e bordure d'oro della mitria, del pastorale in oro cesellato e argento, del fermaglio e stola figurata del piviale del santo vescovo. Si indugia anche sull'incidenza della luce sul taglio e il piatto della cintura, esibita dal santo sulla sinistra, che per la forte luminosità sembra esser fatta, anziché di cuoio tinto, di un lamierino d'argento. Anche solo in questo si può cogliere l'ennesima esercitazione e personale interpretazione del magistero di Antonello da Messina e Giovanni Bellini, per Carpaccio inesauribile.

Nello sfondo la sequenza dei piani prospettici e luminosi, come osservato, garantisce la percezione unitaria di un paesaggio di vasto respiro. Più ravvicinata e in ombra è la successione di dossi erbosi che segnano una sorta di linea ascendente verso destra. In coincidenza con la linea prospettica mediana è maggiormente illuminata l'ampia valle non popolata, la si immagina ricca d'acque per come è percorsa da siepi verdissime. Segna il limite all'orizzonte la cortina collinare e, in successione, quella montuosa.

La struttura 'a serliana' mantiene, dunque, la sua validità nell'ultima stagione dei polittici nel primo Cinquecento, lo si può sostenere se si guarda non solo a Cima o agli ultra conservatori, quali ad esempio Francesco Bissolo, Girolamo da Santacroce, ma anche ai protagonisti della maniera moderna quali Lotto, Palma e Tiziano.¹⁶

Fra tutti si sceglie un confronto con il polittico del Cima per la chiesa di Sant'Anna di Capodistria del 1513 (depositato a Mantova, Palazzo Ducale), che si conserva nella splendida cornice originale di Vittore Scienza.¹⁷ Di certo, quello di Carpaccio non è altrettanto vasto e neppure ugualmente fastoso nella confezione della cornice per come essa è documentata. Tuttavia, se si osserva la parte centrale escludendo la cimasa si comprendono le affinità tipologiche e lo studio analogo dei rapporti spaziali fra le figure e le loro proporzioni.

La citazione del polittico di Capodistria ha un motivo in più. Il contratto per l'opera composta di dieci tavole prevedeva la corresponsione al Cima di settanta ducati, a parte si assegnavano a Scienza trentuno ducati per la cornice; interveniva per l'operazione Alvise Grisoni in qualità di procuratore.¹⁸ Fatte le debite proporzioni, relative alle diversità di dimensioni e supporto, si può ipotizzare che Carpaccio, immaginandolo di pari considerazione sul mercato e anch'esso impegnato a fine carriera da una committenza periferica, avesse potuto ottenere per il 'polittico' di Pozzale nella sua completezza all'incirca cinquanta ducati, o poco meno.¹⁹

ICONOGRAFIA

In base alla ricostruzione tipologica, alle fonti e alla prima documentazione fotografica non ci si deve aspettare che il 'polittico' di Pozzale fosse dotato di una cuspide che non ci è pervenuta. Senza dubbio questa non può essere identificata con il *Cristo morto sostenuto sul sepolcro da due angeli*, una *Imago pietatis* apparsa sul mercato antiquario inglese nel 2010, acquisita dalla Collezione Alana, Newark (DE), sulla quale non si hanno dati circa la provenienza.²⁰ In occasione della recente presentazione dell'opera nel catalogo d'asta si riportano due autorevoli pareri difformi: la cauta datazione al 1490 circa, con riferimento al *Compianto* di Carpaccio già Contini Bonacossi, e quella al 1520 circa, giustificata dal confronto con il 'polittico' di Pozzale del quale si ipotizza possa trattarsi, per l'appunto, della cimasa o di uno scomparto superiore.²¹ Il supporto ligneo, le dimensioni ridotte e soprattutto il carattere stilistico, convincono che si tratti della lunetta posta sulla cimasa di un piccolo polittico di cui facevano parte i due scomparti raffiguranti *Santa Caterina d'Alessandria* e *Santa Dorotea* del Museo di Castelve-

chio di Verona.²² Si viene in tal modo a individuare un'opera delle più importanti del giovane Carpaccio, da assegnare allo scorcio degli anni ottanta del Quattrocento, capace con la sua qualità di illustrare il suo collegamento privilegiato con Giovanni Bellini.

Dunque, è guardando alle immagini dei cinque 'scomparti' di cui si compone attualmente il 'polittico' di Pozzale che sono da indagare i rapporti iconografici significanti.

Lo scomparto principale centinato è quasi a tutta altezza, in base alla tipologia 'a serliana' scelta. Esso obbliga a elevare il punto di fuga prospettico dell'assieme e garantisce l'ordine gerarchico dei personaggi. Pertanto, la Vergine Maria siede su di un alto trono da dove manifesta il Figlio che è disteso sulle sue ginocchia. Qualsiasi gesto affettuoso trova un preciso e profondo significato dal contesto in cui si esprime. Il trono simbolizza la gloria regale della Madonna, la più perfetta di tutti gli uomini nati sulla terra.²³ Sul trono ella può 'mostrare' solennemente al mondo il Bambino, a volte stringerlo a sé, addirittura allattarlo, oppure sostenerlo piena di benevolenza o, come in questo caso, adorarlo con quella mitezza che esprime accettazione dell'inevitabile sacrificio sulla croce che si attua sull'altare, con quella tristezza che è carica di saggezza e forza spirituale nonché di speranza, perché si tratta di un sacrificio destinato al trionfo della risurrezione e per la vita eterna, prefigurata nel sacrificio dell'altare e nella comunione. Maria è colta a mani giunte, pertanto il ricordo remoto va alla *Vergine Orante* bizantina.²⁴ Ha il capo leggermente reclinato e orientato verso destra, lo sguardo è perso. Sta assorta, per l'appunto, in pensieri di prefigurazione, esprime prescienza e, dunque, la materna compassione. Medita, come osservato, sul destino del Figlio: «conservava con cura tutte queste cose, meditandole in cuor suo».²⁵ Come tiene Gesù nel seno, tiene la Sapienza nel cuore. Assume e ripassa le parole della Sapienza, lei che ne è la sede. È colei che genera il Figlio nella carne e seguita a generarlo nello spirito, col tradurre in opere le sue parole, a testimoniare - pur tacendo - con la propria vita. Sarà il Figlio che dirà «Madre mia e fratelli miei sono quelli che ascoltano le parole di Dio e le mettono in pratica».²⁶

Il Bambino non è nudo, in modo da manifestare così la sua natura umana e come sarà sulla croce; bensì è semicoperto da una vestina bianca cinta ai fianchi da una fascia attorcigliata.²⁷ Essa può alludere alla sua tunica e alla Passione, alla veste inconsueta che i soldati tirarono a sorte sotto la croce in base alla profezia messianica: «Si spartirono i miei indumenti fra loro, e sulla mia tunica gettarono la sorte».²⁸ Quando la tunica riveste il Bambino in grembo alla Madre, l'interpretazione più aderente di essa sembra trovarsi nel sermone attribuito a sant'Atanasio che scrive: «Questa veste inconsueta, superbamente tessuta tutta di uno stesso lavoro e senza divisione, era il simbolo dello stesso Gesù Cristo, che la portava. Essa indicava che il Salvatore divino era il Verbo venuto non dalla terra ma dal cielo, il Verbo del Padre non divisibile, ma indivisibile, il quale, fattosi uomo, ebbe la veste della sua umanità formata non dall'uomo e dalla donna come gli altri uomini, ma dalla sola santissima Vergine, per virtù dello Spirito Santo».²⁹

Il piccolo Gesù è colto a occhi aperti rivolti alla Madre, si direbbe in una messianica vigilanza anziché, come assai spesso, nel sonno che allude, a sua volta, alla passione-morte.³⁰ Egli poggia la mano sinistra al petto, atto in cui si ravvisa auto-indicazione o auto-riconoscimento, mentre con l'altra sembra garantirsi più semplicemente l'equilibrio.³¹

Sentimenti di sacralità ispirano le vesti della Madonna, conformi ai modelli antichi. Ella indossa la veste rossa simbolo della sofferenza e ricordo della sua discendenza regale. Ha il capo ricoperto dal velo che scende sulla fronte e ricade sulle spalle, secondo il costume delle donne ebraee sposate. Indossa il manto azzurro che le copre anche il capo, segno della purezza celeste della Vergine, la più perfetta tra gli uomini, come a volte esplicita la presenza di una stella.³² L'alto dossale del trono accentua la verticalità e finisce di poco fuori campo, poiché la centinatura dello scomparto ne taglia gli angoli. Anche il tendaleto d'onore di color verde e decorazione a racemi che, perfettamente teso, ricopre il dossale si prolunga fuori campo come fosse appeso alla trabeazione. Allude anch'esso alla regalità, ricordando gli apparati per onorare i monarchi sulla terra; lo stesso scopo assume il tappeto turchesco che ricopre del tutto il basa-

mento del trono. Nell'alternanza delle campiture del rosso e del verde caratterizzate da motivi correnti, esso contribuisce ad accentuare il rigore geometrico della composizione nel suo assieme. Persino le frange sono accuratamente disposte, se non proprio appiombate, cosicché non incrinano il rigore dell'assieme.

Con tutta probabilità l'esemplare di tappeto presentato da Carpaccio come di solito è di fantasia, pur con l'ispirazione a riferimenti orientali coevi. Per quanto riguarda il campo interno, non mancano esempi di tappeti persiani (in particolare Kashan e Tabriz) risalenti all'inizio del Cinquecento decorati con motivi floreali, alcuni davvero simili nello schema compositivo a quello raffigurato dal pittore: palmetta centrale da cui si dipartono girali vegetali su entrambi i lati. Negli esemplari tessili superstiti, però, la densità dei motivi ornamentali è molto più fitta, elemento che fa pensare a una semplificazione coscientemente operata dall'artista. Anche le bordure decorate a cartigli polilobati si ritrovano costantemente nei tappeti citati, sebbene in forme leggermente differenti. Le peculiarità offerte dal tappeto dipinto sono rappresentate dalla presenza di una bordura doppia, dal fondo a tinta unita e dall'inserimento di elementi circolari agli angoli. Il fatto che proprio tali caratteristiche siano invece frequentemente riscontrabili nelle miniature persiane, soprattutto quelle databili a partire dalla metà del Quattrocento, porta a ipotizzare che esse rappresentino una seconda fonte d'ispirazione per Carpaccio, che verosimilmente combina elementi desunti da più 'stimoli' iconografici.³³ In particolare, i raffronti più calzanti interessano i motivi geometrici racchiusi all'interno dei cartigli, spesso sovrapponibili a quelli posti a decorare codici miniati e pannelli architettonici di epoca timuride.

Sulla predella cuspidata, su cui poggia il basamento del trono divino, vi è spazio perché l'angelo musicante possa stare comodamente seduto, avendo liberamente svolto il drappo azzurro cangiante in rosa che lo cinge. Può così esibirsi al triangolo con agio dei movimenti. La musica divina, in questo caso, è echeggiata da un solo strumento e non da una concertazione di strumenti o voci. La scelta del triangolo (quale strumento a percussione idiofono) può essere motivata proprio nel fatto che il suono resta indeterminato, senza una precisa connotazione tonale, poiché un angolo della barretta metallica che lo compone rimane aperto.³⁴ Il tono può solo essere variato governando con la mano le vibrazioni prodotte dalla percussione con una piccola bacchetta anch'essa metallica, agendo in punti da trovarsi in base all'effetto che si desidera ottenere. Un suono squillante ma di per sé indeterminato, come conviene all'armonia celeste. L'angelo è colto nel momento in cui sta producendo il suono, tenendo sospeso il triangolo a una cordicella ritorta dotata di tre grani per garantirne la presa. Il triangolo nel Medioevo è associato all'antico sistro (*shalishim*), strumento idiofono del mondo ebraico di uso anche cerimoniale; la sua forma secondo gli astronomi è ricordata nella costellazione omonima.³⁵ L'utilizzo nel servizio liturgico motiva, poi, la sua iconografia nell'arte cristiana in Occidente: lo si trova suonato dagli angeli, con allusione alla liturgia celeste.

Sul primo gradino è esibito il 'cartellino' con la firma a lettere capitali dell'autore e la data di pubblicazione dell'opera: VICTOR CARPATHIVS/VENETVS PINXIT/M.D.XVIII.

È elemento pressoché immancabile in Carpaccio.³⁶ Come alle origini del suo impiego, esso ha uno scopo commerciale, quello di certificare e identificare l'autore specie in opere destinate all'esportazione.³⁷ Ma proprio nella pittura veneziana del secondo Quattrocento, e con Carpaccio in particolare, assume un particolare carattere «aneddotico», «pittresco» di «dettaglio attraente».³⁸ La grande evidenza che esso assume nei suoi dipinti e la stessa collocazione ricercata, basti pensare a quella dell'abbandono su di un ramo e nel paesaggio, ha suggerito addirittura che possa «creare una certa atmosfera di tristezza, per introdurre un 'tono' di melanconia».³⁹ Di certo, in tale caso, oltre a imporre il nome dell'artista esso ne sottolinea l'interesse e l'insistenza documentaria. Difatti, attraverso la rappresentazione scrupolosa degli oggetti nella loro realtà minuta, Carpaccio suscita un'attrattiva nell'osservatore e attua un meccanismo per far 'entrare nel quadro'. Così avviene con il grande cartiglio, posato - sembra - all'ultimo momento. Reca i segni della piegatura come si usa con una lettera o biglietto, e il foglio di carta di stracci presenta tutte le imperfezioni e sbavature marginali, persino una piegatura nell'angolo superiore

a destra, per cui anche un tratto d'ombra lo riporta maggiormente alla realtà. Questa è tuttavia quasi sospesa. Il cartellino si percepisce come apparizione momentanea ed effimera, piuttosto che atemporale e fissata per sempre.

San Tommaso Didimo apostolo, come si conviene al santo patrono titolare della chiesa, sta alla destra della Vergine Maria e del Bambino. È caratterizzato da folti capelli irsuti tenuti corti e barba scura fluente ma ben ordinata, in ossequio a una tipologia che si consolida per questo apostolo, ma che non ha precise fonti d'ispirazione.⁴⁰ Vestito all'apostolica: si presenta in tunica viola e mantello rosso, con risvolto verde scuro, che tutto l'avvolge stringendosi alle caviglie in modo alquanto caratteristico, così da imprimere alla figura una singolarissima dinamica; porta i calzari legati con un'asola. È intento alla lettura del libro sacro, un atteggiamento che per lui non è consueto. Difficilmente si allude ai testi che gli sono attribuiti, in quanto tutti apocrifi; per questo il libro può essere inteso genericamente come attributo apostolico.⁴¹ Non si può tralasciare, in proposito, quanto egli proclama nel contesto delle rappresentazioni del *Credo* con la teoria degli apostoli che recano ciascuno il versetto del Simbolo Apostolico, dove Tommaso occupa il quinto posto secondo il Canone Romano. In tal caso, tiene il cartiglio o, per l'appunto, il libro aperto dove si legge l'articolo: [Il Signore Gesù] «discese agli inferi, il terzo giorno risuscitò da morte». ⁴² Pertanto, egli è associato al profeta Osea che mostra il versetto profetico: «Li strapperò di mano agli inferi, li riscatterò dalla morte». ⁴³

L'apostolo Tommaso si distingue, indubbiamente, per la cintura con fibbia metallica che tiene con la destra. L'ispirazione è, ora, prettamente agiografico-devozionale, ma di antica e precisa ascendenza. Riguarda i racconti dell'assunzione in cielo di Maria Vergine.⁴⁴ Non va confuso l'episodio che dà origine all'altra venerazione della sacra cintura: quello legato invece alla visione di santa Monica, la madre di Agostino, dottore della Chiesa, che riceve dalla Vergine Maria la prova di come vestisse in terra, indicandole un modello di sobrietà e umiltà a cui conformarsi.⁴⁵

Fonte prima per l'attributo della cintura che Tommaso reca è il racconto del *Transitus della Beata Vergine Maria* del cosiddetto Pseudo Giuseppe di Arimatea, testo apocrifo che si fa risalire ai secoli VI-VII.⁴⁶

Si racconta che l'apostolo Tommaso giunse troppo tardi nella valle di Giosafat dove la Vergine, sentendo avvicinarsi l'ora della morte, volle convocare gli apostoli richiamandoli dalle terre lontane in cui erano impegnati nell'evangelizzazione. Tommaso, provenendo dall'India, poté solo vedere Maria oramai ascendere al cielo dal Monte degli Ulivi: dopo la morte della Vergine, Gesù aveva fatto porre il suo corpo in un sepolcro, dopo tre giorni lo riunì all'anima e l'accolse in cielo. Tommaso allora la invocò, chiedendo misericordia, e lei in segno di benevolenza lasciò cadere la cintura affidandola come segno all'apostolo.

Fonte seconda, quella che direttamente ispira la tradizione iconografica, è la diffusissima *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze (*Jacobus de Voragine*), risalente alla seconda metà del secolo XIII.⁴⁷ L'episodio fa leva sull'atteggiamento d'incredulità di Tommaso che si ripropone, come di fronte al Risorto.⁴⁸ Una volta raggiunti gli apostoli raccolti attorno alla tomba vuota, egli dubita ora dell'assunzione di Maria. Per questo motivo fa aprire il sepolcro per venerarne le spoglie e trova di lei solo la cintura, quale prova inconfutabile.

Ben si comprende come l'episodio si sia prestato a esprimere la vera natura di Maria, anche in veste di mediatrice, e come abbia potuto rappresentare la debolezza del credente. Tommaso, anziché esempio negativo, diviene al contrario, proprio perché assalito dal dubbio, il testimone diretto e autorevole delle verità di fede. È santo perché, pur dubitando, ha fermamente creduto e lo ha testimoniato con la sua evangelizzazione. L'episodio dell'incredulità di fronte al Risorto, così coinvolgente anche sotto il profilo spirituale, trova dunque la sua specularità in quello dell'assunzione di Maria e del rinvenimento della cintura già a metà Duecento, ma specie a partire dal Trecento e nei secoli seguenti fino al rinnovamento post-tridentino.⁴⁹

Nello scomparto di destra è rappresentato san Dionisio vescovo martire, così identificato dalla tradizione devozionale in cui si utilizza l'alterazione del nome Dionigi diffusa in quest'area

linguistica. La conferma viene dalla dedizione al santo della chiesa posta sulla sommità del monte in territorio di Nebbiù, la quale sovrasta così sia Pozzale che Valle di Cadore, documentata nel 1484 e ricostruita nel 1508.⁵⁰ Il 12 luglio, da tempo immemore, la chiesa è stata meta dei devoti che partecipavano alla funzione religiosa e facevano festa in onore del santo; vi si recavano gli abitanti dei paesi delle vallate vicine e, in particolare, quanti sui prati di montagna, fino alle pendici dell'Antelão, passavano l'estate per la fienagione.⁵¹ La chiesa era meta processionale anche in tempo di siccità e di periodici pellegrinaggi delle comunità cadorine.⁵² La testimonianza migliore è quella di Giovanni Antonio Barnabò (1684-1735), sacerdote di Valle di Cadore che scrive attorno al 1730: «[la chiesa di Nebbiù] tiene a sé soggetta la piccola Chiesa dedicata a San Dionisio Areopagita, dove anco si celebra situata sopra un altissimo colle sopra la villa verso sera, alla quale molti popoli sogliono concorrere nell'estate per devotione con devote e numerose processioni a quel miracoloso Santo per ottenere per la sua intercessione da Dio sommo fattore o pioggia in tempi aridi, oppure tempi temperati, dove lasciano grosse elemosine per suo mantenimento. Viene illuminata dal mese di maggio fino a san Martino nella stagione che si può ascendere a quelli altissimi dirupi. Vien mantenuta dalli Capi della chiesa maggiore alla quale concorrono pure molti devoti de' lontani paesi per loro devotione, e miracolosi anco e frequenti si sono veduti e sperimentati li effetti di questo Santo».⁵³

Il santo vescovo non presenta particolari identificativi, ma solo le insegne della sua dignità e la palma simbolo del premio per il martirio subito. In modo analogo costui è rappresentato dal Cima nella citata pala per la chiesa di Zèrmen presso Feltre, dove si accompagna a san Vittore, patrono di questa città.⁵⁴ In luogo della palma, in tal caso, il santo reca il libro sacro, pertanto l'identificazione avviene come per Pozzale per il fatto che è titolare della chiesa. Non si esclude che san Dionisio sia identificabile anche nel polittico di Antonio Rosso da Cadore eseguito per la chiesa di San Bartolomeo di Nebbiù (Parigi, Musée Jacquemart-André), dove il santo presenta l'attributo della scure che può essere inteso come allusivo al suo martirio, ma che è pertinente anche alla rappresentazione di san Volfango di Ratisbona.⁵⁵

San Dionisio è opportunamente raffigurato da Carpaccio con gli abiti e le insegne pontificali o, con denominazione più generica, in paramenti solenni.⁵⁶ La mitria è quella 'ornata', usata ad esempio nelle processioni, anziché quella 'preziosa' usata per le celebrazioni solenni.⁵⁷ È a fondo bianco con losanga dorata applicata al centro degli spicchi; è dotata di galloni in oro arricchiti da applicazione di perle mediante perni, così da essere distanziate dal tessuto con grande effetto; la fascia di base presenta un motivo costituito dall'alternarsi di perle e zaffiri. Le terminazioni sono arricchite da due pietre ovaliformi rosse. Le infule bianche scendono appena alle spalle.

Il santo indossa il piviale chiuso sul petto dal prezioso fermaglio e con perle, al di sotto il camice non cinto ai fianchi di colore rosso cremisi, da intendersi in tal caso non quale indicazione del tempo liturgico, ma riferito al martirio subito con l'effusione del suo sangue. Anche il colore rosso proprio del tempo liturgico, tuttavia, fa riferimento al sangue prezioso di Cristo versato dalla croce, e con questo significato è difatti usato nel contesto liturgico della Passione di Cristo, il Venerdì Santo, nella festività dell'Esaltazione della Croce, la Domenica delle Palme, oltre che, per l'appunto, nelle solennità, feste e memorie dei santi martiri. Il piviale che è foderato di verde, probabilmente di lino incerato, e ha la circonferenza arricchita da una frangia del medesimo colore, presenta di colore rosso, secondo i moduli consueti, anche lo scudo-capuccio di cui si intravede appena il profilo. La consistenza e la ricaduta delle pieghe lasciano intendere che il tessuto è di velluto, come è spesso attestato per i paramenti dell'epoca. Si documenta, ad esempio, un tipico velluto tagliato a un corpo: su armatura di fondo in raso da 5, il disegno rilevato è determinato dal velluto tagliato prodotto da un ordito di pelo.⁵⁸ Lo conferma anche il *ramage*, nella tipica evidenza che ha nel velluto, il quale può rientrare nella tipologia ben diffusa dell'infiorescenza della melagrana, piuttosto che del cardo, della pigna o del fiore di loto.⁵⁹ Si può anche congetturare la disposizione 'a cammino', vale a dire 'a inferriata', cioè in linee orizzontali che si ripetono sfalsate sulla verticale.⁶⁰

La preziosa stoffa rientra a pieno titolo in quelle di manifattura veneziana divenute famose anche Oltralpe, questa in particolare va annoverata tra gli «zetanini avvellutati», cioè i rasi.⁶¹ Un esempio geograficamente prossimo può essere indicato nella pianeta della chiesa parrocchiale di Santa Maria Maddalena di Rocca Pietore di fine Quattrocento.⁶² In particolare, il confronto va però istituito proprio con il noto piviale che si conserva presso la chiesa Arcidiaconale di Santa Maria Nascente a Pieve di Cadore, datato anch'esso nella seconda metà del Quattrocento, al quale è stato applicato sullo scudo e a formare lo stolone un raro lavoro di ricamo, assegnato a manifattura salisburghese della fine di tale secolo.⁶³

Il manto di san Dionisio, nella rappresentazione di Carpaccio, si caratterizza soprattutto per l'opera a ricamo di finissima fattura dello stolone, trattenuto da un grande fermaglio d'oro circolare arricchito anch'esso da perle e pietre preziose. Si susseguono nello stolone gli *Apostoli* su fondo oro, stanti sotto arcata su suppedaneo con motivo a losanga. Sono presentati analogamente quando, disposti in teoria, proclamano il *Credo*. Non è forse un caso che la teoria degli apostoli sia presentata ad affresco sulla parete del presbiterio della chiesa di Zèrmen nel 1502, dove più tardi verrà collocata la pala del Cima con l'immagine di san Dionisio.⁶⁴ Lì si riconosce per la foggia delle vesti, la tunica e il mantello di diversi colori; recano il libro chiuso e due, i più visibili, anche la palma del martirio. La caratterizzazione non sembra tale da doverne tentare il riconoscimento specifico, è tuttavia chiaro il significato della loro presenza, riguardante la successione apostolica.⁶⁵ Conforme alla teologia cattolica, gli apostoli hanno trasmesso la loro autorità ai vescovi, quali loro successori, con l'imposizione delle mani e hanno così istituito l'ordine sacro. Il messaggio è che il vescovo, Dionisio, riceve la sua autorità dall'imposizione delle mani e trova la sua forza nell'azione dello Spirito Santo. Il suo magistero e la sua testimonianza fino al martirio attingono al *depositum fidei* che gli apostoli hanno trasmesso a lui come a tutti i vescovi loro successori. Egli è unito agli apostoli e ai vescovi di ogni tempo e di ogni luogo, ai testimoni scelti da Cristo stesso per essere mandati a evangelizzare. L'iconografia del santo manifesta, pertanto, l'apostolicità della chiesa cattolica che è stata e rimane costruita sul «fondamento degli Apostoli», dichiara che egli ha fedelmente custodito e trasmesso fino al martirio l'insegnamento apostolico, con l'aiuto dello Spirito che abita nella chiesa, e che si pone in una discendenza episcopale la quale così opera fino al ritorno di Cristo.⁶⁶

La dignità episcopale è espressa, secondo tradizione, da altri segni. Il santo vescovo indossa i guanti con l'orlo allungato e profilato di rosso, tenuto appiombato da un nodo arricchito da un fiocco; non si scorge, in tal caso, l'anello episcopale della mano destra, che è portato sopra il guanto.⁶⁷ Regge il bastone pastorale con il fusto in argento (o peltro) dotato di puntale e arricchito da cinque nodi in oro.⁶⁸ Il riccio in oro è di moderna foggia fitomorfa: diparte da un nodo arricchito da doppia ghiera e presenta un collarino a foglie d'acanto; altre foglie d'acanto si dispongono lungo tutto il suo sviluppo, e anche la terminazione è fitomorfa (come i pistilli del fiore d'acanto).

Fin qui si è descritto come è presentato il santo vescovo Dionisio martire nel 'polittico' di Carpaccio per Pozzale e in quello del Cima per Zèrmen. Ma di quale san Dionigi si tratta? Si venera in più località alpine il santo vescovo Dionisio ma, come in questi due casi, non si dispone di una chiara attestazione se si tratti di san Dionigi l'Areopagita o san Dionigi evangelizzatore della Gallia e martirizzato a Parigi.⁶⁹ La vicenda agiografica dei due vescovi martiri, del resto, è complessa, e per secoli assommò gli episodi di entrambi. In sintesi, a san Dionigi risulta dedicata una chiesa a Parigi (e anche a Bordeaux) nella *Vita Genovefae* della prima metà del VI secolo e in componimenti di Venanzio Fortunato da situarsi, dunque, entro la fine di tale secolo.⁷⁰ È Gregorio di Tours (I, 30) che racconta dell'arrivo in Gallia del santo e del suo martirio avvenuto a Parigi, condiviso dai compagni: dal prete Rustico e dal diacono Eleuterio.⁷¹ Secondo la *Passio* del secolo VIII il martirio avvenne alla fine del primo secolo.⁷² A partire dal IX secolo, le vicende agiografiche assumono altri contorni a causa dell'erronea identificazione con san Dionigi l'Areopagita, discepolo di san Paolo, vescovo e martire in Alessandria.⁷³ Non è infrequente il rinnovarsi di tale equivoco. Se ci si riferisce ai risultati della critica storica, con la re-

visione delle fonti san Dionigi è da ritenersi «un vescovo del secolo III, mandato in Gallia da Roma, morto martire presso Parigi e sepolto in un cimitero pagano, secondo le ultime ipotesi degli archeologi».⁷⁴ Avrebbe fondamento, quindi, la tradizione che lo vuole primo vescovo di Parigi, dove fu inviato da papa Fabiano nel 250. Il culto assai diffuso, anche nell'arco alpino, dovette fondarsi sul modello del vescovo evangelizzatore e martire, difensore della cattolicità. Nei dipinti di Cima e Carpaccio non si agisce nell'immaginario dei devoti scegliendo la pur diffusa iconografia raccapricciante del santo vescovo cefalòforo: narra la *Passio* che il suo martirio avvenne con la decapitazione o rottura del cranio e che da Montmartre egli camminò con la testa portata da se stesso con le mani fino al luogo della sepoltura.⁷⁵ Le reliquie si conservano nella chiesa che fu fatta costruire nel 495 alle porte di Parigi da santa Genoveffa e presso la quale, nel VII secolo, sorse la celebre abbazia benedettina di Saint Denis.

In definitiva, si propende per l'identificazione di san Dionisio vescovo martire di Parigi, nelle vicende agiografiche del quale sono state incluse quelle riguardanti l'Areopagita, per cui nella devozione antica non poteva esserci chiara distinzione tra i due. Il fatto sopra riportato che Barnabò nel 1730, caso unico rinvenuto nella documentazione e nelle fonti, citi la dedicazione della chiesa di Nebbiù a San Dionigi l'Areopagita, convertito dall'apostolo Paolo e divenuto primo vescovo di Atene, può essere imputabile solo a un'interpretazione dotta dell'erudito sacerdote, in assenza di dati certi e discriminanti anche per lui. È probabile, infatti, che una certificazione locale non fosse disponibile per dirimere la questione ingarbugliata a livello agiografico. A conferma si è rinvenuto che la chiesa di Nebbiù, prima semplice sacello, figura nelle visite pastorali solo a partire dal 1626, risultando benedetta e non consacrata, così che mancava il momento solenne per ufficializzare la specifica dedicazione.⁷⁶ Il culto di san Dionigi, vescovo martire di Parigi, aveva possibilità di diffondersi nel corso del Medioevo, soprattutto dall'età franca, se si considerano le fonti agiografiche, nonché l'importanza del centro di propagazione e il veicolo rappresentato dalle comunità monastiche benedettine. Si aggiunga anche la popolarità derivante dal racconto compreso nella raccolta agiografica di Iacopo da Varazze, che unifica le vicende dei due Dionigi in quella dell'Areopagita e promuove anche la diffusione del culto, spesso collegato, dei santi Rustico ed Eleuterio, suoi compagni nel martirio.⁷⁷ A questa fonte agiografica poteva attenersi anche Barnabò. All'immagine del santo titolare Tommaso apostolo, e a quella di san Dionisio che merita, quasi, la qualifica di contitolare, si aggiungono nel secondo ordine le effigi di san Rocco e san Sebastiano colti all'altezza del busto. Sono di consuetudine associati, perché a entrambi ci si rivolge quali protettori dal morbo della peste, come è universalmente noto e, nel caso di san Rocco, anche dalle tempeste come si deduce dalla liturgia e dalle preghiere di invocazione.⁷⁸ San Rocco di Montpellier è modello di conversione di vita e carità.⁷⁹ Egli ebbe a soffrire la peste avendola contratta nell'assistenza caritatevole dei malati, uscendone guarito perché confortato dalla sua fede e dall'intervento divino. Il suo culto è pertanto diffusissimo, e con esso la sua immagine. Ha inizio da quando nel 1414 il Concilio di Costanza lo approva a pochi decenni dall'epoca in cui si presume sia vissuto il santo; da quando non molto tempo dopo, nel 1439, il Concilio di Ferrara raccomanda di invocarlo per la minaccia di un'epidemia, nonché in seguito alla traslazione delle reliquie da Voghera a Venezia nel 1483.⁸⁰ Inoltre, il morbo della peste, tra 1511 e 1513 a seguito delle guerre cambriche, infieriva particolarmente e se ne aveva viva memoria nel momento in cui venne eseguito il dipinto di Carpaccio.⁸¹ In prossimità di Pozzale non dovevano mancare le edicole dedicate ai due santi, poste lungo le strade.⁸² San Rocco, pertanto, è da sempre esempio di santità laicale.⁸³ La narrazione agiografica più antica, diffusa da molte edizioni a stampa, concorda in più punti. Si compone di episodi ben descritti dal veneziano Francesco Diedo nella *Vita* edita a Milano nel 1479 in latino e nel 1484 in volgare, nel raro incunabolo di Domenico da Vicenza del 1478-1480, nelle molte elaborazioni dipendenti specie da Diedo apparse in Europa, inoltre negli *Acta Brevioria* del 1483 e 1485, per giungere - trascurandone un buon numero - a quella di Jean de Pins, stampata a Venezia nel 1516 in latino, perché prossima all'esecuzione del dipinto di Carpaccio.⁸⁴ Le vite e le altre fonti, come quelle liturgiche o anche iconografiche, con-

cordano sulla nascita di Rocco a Montpellier da genitori nobili o della ricca borghesia, alla cui morte avvenuta quando era ancora ventenne egli donò i suoi averi ai poveri per intraprendere il pellegrinaggio a Roma. È lungo il viaggio che egli sosta ad Acquapendente, spendendosi per i malati di peste di un ospedale e compiendo guarigioni miracolose. Raggiunta Roma libera anch'essa dalla peste e si pone al servizio del cardinale del titolo di Angera e grande penitenziere, che è beneficato dal santo.⁸⁵ Tale prelato lo presenta al papa, pertanto Rocco ha occasione di stabilirsi in Roma per un triennio. Il viaggio di ritorno annovera le soste a Rimini, in Romagna, per alcune vite nella Marca Trevigiana, a Novara e a Piacenza. In quest'ultima città contrae la peste, pertanto sceglie di isolarsi. In tempo di carestie nell'immaginario dei devoti doveva colpire il racconto del cane che, provvidenzialmente, reca al santo il pane sottratto alla mensa del piacentino Gottardo Pallastrelli (divenuto poi un suo devoto), per cui poté nutrirsi durante la malattia e l'isolamento.⁸⁶ Le vite narrano anche dell'angelo quale messaggero di Dio che conforta Rocco malato di peste, che gli annuncia la guarigione, lo invita a prepararsi alla morte e a rivolgere al Signore una richiesta di grazia. Quale fosse tale grazia è l'angelo stesso a manifestarlo dopo la morte del santo, facendo trovare la tavoletta che reca la scritta: «Chi invocherà il mio servo sarà guarito».

Dopo la guarigione Rocco lascia Piacenza e nel viaggio di ritorno giunge in una città belligerante, dove è incarcerato perché ritenuto una spia. Il signore di tale città, al quale egli è presentato, non lo riconosce pur essendo suo zio; neppure il santo gli rivela la sua identità. Posto in carcere Rocco vi muore al compimento di cinque anni di detenzione. Si fa cenno alla sua pratica sacramentale durante la prigionia, quando un prete lo visitava per la confessione e comunione. L'identificazione avviene finalmente tramite i segni miracolosi manifestatisi al momento della morte. In particolare, la croce che portava sul petto dalla nascita è il segno che permette ai parenti il suo riconoscimento; di conseguenza essi provvedono alla sepoltura solenne che è l'inizio della pubblica venerazione.

Più ancora che per i suoi interventi miracolosi, san Rocco è senza dubbio additato quale modello di santità laicale perché si intravede in lui la manifestazione divina nel suo operare individualmente e silenziosamente a favore di poveri e malati, senza appartenere a istituzioni o movimenti ecclesiali. Dal racconto agiografico emerge come il segno di croce impartito dal santo converta e guarisca per grazia di Dio; come i suoi gesti di carità, povertà e sacrificio lo rendano credibile. Di questi significati si arricchisce la rappresentazione del santo che nel dipinto di Carpaccio si rivolge benedicente all'osservatore, al quale indirizza anche lo sguardo. Indossa l'abito da pellegrino, con le caratteristiche che permettono di riconoscerlo prontamente.⁸⁷ Si aggiungono gli inconfondibili *'signa super vestem'* che richiamano a più significati e alludono all'esperienza del santo. Del caratteristico vestito di pellegrino si scorge in tal caso il tabarro rosso, mantello che proteggeva tronco e gambe dalle intemperie, e il relativo tabarrino, ossia la mantellina di dimensioni ridotte posta sopra il lungo tabarro che aveva funzione protettiva delle spalle su cui si portava il bagaglio. In alternativa al nome di 'pellegrina', il tabarrino ha preso il nome di 'sanrocchino', proprio in riferimento al santo. In tal caso un lembo del tabarro è gettato sulla spalla sinistra, ed è chiuso sul davanti all'altezza del colletto, per cui quest'ultimo fascia impeccabilmente. L'immagine che si offre del santo nel suo tabarro rosso non è quella dimessa propria di chi compie lunghi viaggi, siano essi penitenziali o meno. Quanto al colore rosso della stoffa, si può ricordare come talvolta si trovi applicata agli abiti del santo solo una croce rossa, sul lato del cuore, allusiva dell'angioma di tale forma che egli aveva sul petto dalla nascita e che costituirà l'elemento in base al quale verrà riconosciuto dallo zio materno Bartolomeo, quando sarà preparato per la sepoltura.⁸⁸ Nel caso specifico, il sanrocchino e il tabarro rosso manifestano le caratteristiche per cui il pellegrino, colui che è straniero e lontano dalla sua terra d'origine, pare 'strano', 'inconsueto', ovvero 'peregrino', come ancora designa l'aggettivo italiano.

Sul sanrocchino sono applicati dunque alcuni *signa*. Più evidente è il distintivo metallico rettangolare di piombo o stagno. Ha la foggia di quei distintivi che si vendevano nei luoghi di pellegrinaggio e che i devoti applicavano sulle vesti quale testimonianza del viaggio compiuto e

d'appartenenza, ma soprattutto quale manifestazione di fede.⁸⁹ Esprimevano anche il voto che il viaggio santo aveva sciolto e, per questo, era corretto applicarli solo al ritorno.

Nella stessa posizione tale distintivo metallico lo si trova nel sanrocchino della rappresentazione di san Rocco che occupa lo scomparto di destra del polittico di Carpaccio per la chiesa di Santa Fosca a Venezia (1514, Bergamo, Accademia Carrara), il quale mostra lo stesso *signum* anche sul pètaso. In tal caso è facile il riconoscimento che si propone valido anche per l'immagine del santo del 'polittico' di Pozzale.

Si tratta di un'insegna del romeo, messa in voga a partire dall'Anno Santo del 1300, quello della Veronica, in cui la Vera Icona achiropita, il Santo Volto di Cristo, si presenta con la barba e i capelli che formano tre simboliche punte.⁹⁰

Sul copri spalla si scorge applicata anche una lancetta, il piccolo bisturi che si usava per incidere i bubboni della peste. È l'unico riferimento esplicito al morbo, peraltro poco evidente. Solitamente il santo, quando rappresentato a figura intera, mostra la piaga sulla coscia e può avere deformate le mani e gli arti a causa del morbo. La piaga di solito è verticale, tanto da somigliare non solo all'incisione praticata dal chirurgo, ma anche alla ferita provocata da una freccia che è simbolo della peste.

Al sanrocchino è applicata anche una piccola conchiglia da usarsi per attingere l'acqua. È uno dei segni che lo accomunano a san Giacomo Maggiore, con il quale condivide lo *status* di pellegrino, per cui anche l'apostolo nelle rappresentazioni medioevali veste progressivamente 'alla moderna'. Il pellegrino che visitava Santiago di Compostela giungeva poi a Capo Finisterre, il punto più occidentale d'Europa, dove si credeva finisse il mondo. Il ricordo di tale viaggio prevedeva la raccolta di una conchiglia dalle spiagge della Galizia (*unacoquille Saint Jacques* per i francesi, una *capa santa* per i veneti). Essa diveniva un'insegna del viaggio compiuto e, a un tempo, poteva assumere un valore taumaturgico e di portafortuna: divenne un *signum peregrinationis*, tanto da riguardare anche san Rocco pellegrino.

Il santo reca il bordone, il lungo bastone che serve per appoggio, per difesa dalle vipere, o per allontanare lupi e cani selvatici, ma anche per affrontare malintenzionati. È dotato di gancio per appendere il cappellaccio, come in questo caso, altre volte la bisaccia ('pera' in latino, scarcella in italiano), o la zucca vuota con la funzione di borraccia, oppure la corona del Rosario che allude alla devozione del santo per la Madonna 'delle Tavole', venerata a Montpellier, ritenuta sua città natale. Appeso è, dunque, il pètaso, un cappellaccio rotondo a larga tesa atto a riparare da sole e pioggia, rimasto per secoli nell'abbigliamento degli ecclesiastici a ricordare la vocazione pellegrinante della Chiesa. Sul pètaso sono applicate ancora due conchiglie.

Nello scomparto di destra dell'ordine superiore del 'polittico' di Pozzale, in corrispondenza del san Rocco, l'immagine del *San Sebastiano* è quella più diffusa.⁹¹ Egli è esempio di conversione, di carità, di fede incrollabile che lo porta a subire il martirio. Le narrazioni agiografiche, a partire dalla *Passio* del V secolo fino alla *Legenda Aurea*, riferiscono di Sebastiano quale ufficiale della guardia pretoria sotto Diocleziano, per questo motivo si ritiene che fosse vissuto nel III secolo.⁹² La rappresentazione più invalsa del santo riguarda il martirio delle frecce, che non fu quello definitivo e gli fu inferto perché, dopo essersi convertito segretamente al cristianesimo, venne scoperto mentre prestava il suo conforto ai compagni Marco e Marcellino, incarcerati a seguito della condanna a morte a causa della loro fede.

Il giovane dalla faccia glabra, con lunghi capelli biondi ricciuti e pettinati a scriminatura centrale, è presentato nudo, colto a mani giunte, con il capo leggermente chino e orientato tendenzialmente di tre quarti. Lo sguardo non è perso, astratto per alti pensieri, ma significativamente è rivolto al Bambino. Il suo supplizio, del resto, esprime la confessione di fede fino al sacrificio della vita a imitazione di colui che, contemplato in fasce quale Figlio di Dio incarnato, è destinato a essere crocifisso e a risorgere, così da garantire al martire il premio della vita eterna.

Le due frecce che hanno colpito il santo - dovendolo immaginare legato solitamente al palo del supplizio - alludono al morbo della peste, in quanto fin dall'antichità classica erano ritenute portatrici di malattie; in seguito, divengono anche segno del castigo divino, assumendo il significato che era attribuito alle pestilenze. La venerazione per san Sebastiano, quale protettore

contro la peste, ebbe origine e si diffuse già a partire dal 680, quando si attribuì alla sua intercessione la fine di una grave epidemia che flagellava Roma.⁹³

Si deve sottolineare, soprattutto in questo caso del 'polittico' di Pozzale, proprio per il diretto rapporto che si istituisce con il Bambino, come le frecce, oltre a rappresentare il morbo della peste, assimolino il santo a Cristo, e precisamente al Cristo Risorto, in quanto questo martirio non fu per lui letale. Sebastiano, infatti, sopravvisse alle ferite infertegli e fu curato dalla vedova Irene. Rinnovò la sua professione di fede davanti all'imperatore e subì, quindi, un nuovo martirio: ucciso a bastonate, Sebastiano fu gettato nella cloaca massima di Roma.

Anche a Pozzale, come consuetudine, l'immagine cultuale di san Sebastiano, invocato contro la peste assieme a san Rocco, lo mostra mentre subisce il primo martirio. Si può ammettere la conoscenza popolare del racconto della *Passio*, che raramente è rappresentata in pittura.⁹⁴

Nient'affatto comune dovette essere, invece, la nozione dello specifico valore allusivo di ascendenza classica delle frecce. La venerazione del santo quale protettore dalla peste si rinnovava, piuttosto, in conformità a una tradizione di ascendenza altomedioevale: per essere stato invocato fin da allora a protezione del morbo. Tale venerazione e la richiesta di protezione trovarono forza e specificità nell'associazione a san Rocco come attestano le raffigurazioni iconografiche in età moderna.

¹ Si veda in proposito il capitolo che segue. Sono pochi i riferimenti antichi sulla chiesa. Di particolare pregio sono quelli di Taddeo Jacobi (sec. XVIII-XIX, ms. trascrizione moderna a Vigo di Cadore: Biblioteca Storica Cadorina, ms. 502, cc. 18-19). «[Pozzale] chiesa di San Tommaso di Pozzale. Prima Cappella di Pieve. Questa è antichissima Cappella della Matrice, e la prima nell'ordine. La chiesa è però struttura ignobile e piccola. È ora sacramentale con Battisterio, e Cemeterio, e viene officiata da un Mansionario, Cappellano sussidiario del Pievano di Pieve, e suo cooperatore. Contiene tre altari, e un picciolo tabernacolo di marmo con rimessi a colori. La Tavola del maggiore, ch'è divisa in cinque scompartimenti all'antica, nel medio, che è anche il maggiore, e che finisce in semicerchio si vede dipinta la B.V. seduta con il Figlio disteso sul di lei grembo, in quello alla sua destra S. Tommaso Apostolo, nell'altro San Dionigio in mitria, e piviale, ne' due superiori, che sono i più piccioli, li SS. Rocco e Sebastiano in mezze figure. Opera piuttosto di maniera secca, e per niente vivace, et attualmente annerita: il nome dell'Autore vi sta scritto come segue: 'Victor Carpathius Venetus pinxit MDXXVIII' (=1519)». Segue la descrizione delle altre tele esistenti. Ottone Brentari (1886, p. 114) riferisce che la chiesa «venne rifatta nel 1843, incendiata li 4 maggio 1844, rifabbricata nel 1846. [...] Il paese fu abbruciato dai Tedeschi li 15 luglio 1509; e soffrì per nuovi incendi nel 1754 e 1871». Da Ronco (sec. XX, ms. 270, I, c. 848) riporta questi scarni dati, in particolare una diversa cronologia della ricostruzione: «Chiesa di s. Tomaso di Pozzale. 1331, 17 aprile. Alessandro q. Vendramino di Pieve dichiara di dover dare

ogn'anno alla chiesa suddetta una libbra di olio, per legato fatto da sua madre Adiletta, e che egli Alessandro assicurò sopra un suo appezzamento di terra giacente in Pozzale. La chiesa attuale (1937) fu eretta nel 1839; fu consacrata dal vescovo Gava il 22 agosto del 1847». In proposito si veda ora una sintesi su tali vicende nella scheda di M. S. Guzzon - A. Guzzon 2007, pp. 336-337.

² Si riportano le misure dei singoli 'scomparti': *San Rocco*, cm 37x34,4; *San Sebastiano*, cm 37,5x34,2; *San Tommaso*, cm 111,2x34,3; *Madonna con il Bambino in trono e angelo musicante*, cm 153,5x53; *San Dionisio vescovo*, cm 111,4x34.

³ Frerichs 1966, pp. 1-18; Humfrey 1993², pp. 138, 151, 152 fig. 136. Il polittico è dedicato a *San Giacomo Maggiore*, raffigurato nello scomparto centrale, ai suoi piedi gli offerenti, o una confraternita (?); ai lati si presentano un *Santo vescovo* e *San Pietro apostolo*. Sul foglio vi sono più schizzi per progetti di dossale d'altare a sviluppo architettonico, per pala a spazio unitario, soluzione 'più evoluta' rispetto a quella del polittico sviluppato progettualmente.

⁴ Humfrey 1986, pp. 65-82; *Idem* 1993², pp. 137 segg.

⁵ Vittore Carpaccio, Progetto per un polittico: *San Sebastiano, san Lorenzo e san Rocco* (registro principale); *Madonna con il Bambino, san Francesco riceve le stimmate, san Gir olamo nel deserto* (cimasa), Copenhagen, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamlng, inv. KKSgb6269; mm 480x323, lapis, carboncino, penna e pennello con inchiostro bruno e verde su carta bianca. Bibliografia: Fischer - Sthyr 1953, pp. 25, 112: come Girolamo da Santacroce, vi ravvisa i modi di Bartolomeo Montagna e di Giovanni Buonconsiglio detto il Marescalco;

Zampetti 1963, p. 307 cat. 30, fig. 30: disegno non autografo, ripreso da un polittico di Carpaccio; Muraro 1966, p. 111: autografo di Vittore Carpaccio; Zampetti 1966, p. 88: non autografo; Gilbert 1977, p. 19: Vittore Carpaccio e intagliatore; Muraro 1977¹, p. 35, fig. 78: V. Carpaccio; Humfrey 1986, p. 74 nota 57: V. Carpaccio; *Idem* 1993², p. 150 fig. 133, 329 nota 52: V. Carpaccio; Finocchi Ghersi 1999 p. 458 fig. 5: v. Carpaccio, attribuito. La scheda di Zampetti (1963) ricorda i pareri verbali di Bernard Berenson quale derivazione da Carpaccio, di Philip Pouncey quale opera spettante a un «vicino» di Vittore Carpaccio, probabilmente il figlio Benedetto.

I riferimenti riguardano il polittico già nella chiesa veneziana di Santa Fosca, i cui scomparti sono ora divisi tra l'Accademia Carrara di Bergamo, la Stros-mayerova galerija starih majstora di Zagabria e il Museo Correr di Venezia. Riguardano altresì il polittico smembrato del Philbrook Museum of Art di Tulsa (OK), in particolare per quanto riguarda il *Santo Stefano*, nonché il polittico della chiesa parrocchiale di Grumello de' Zanchi (Bergamo), da ultimo i due scomparti raffiguranti *San Rocco* e *San Sebastiano* del Narodni muzej di Belgrado. Per queste opere si veda in seguito nel presente lavoro.

Per tale disegno si veda inoltre Matejčić 1995, pp. 15 segg.; Fossaluzza 1998, p. 41.

⁶ Gilbert 1977, p. 19.

⁷ Humfrey (1993², p. 329 nota 52), come osservato, attribuisce il disegno interamente a Vittore Carpaccio, nel contempo lo ritiene «an exercise in pure fantasy».

⁸ Non se ne trova menzione nelle voci bibliografiche riportate a nota 5.

⁹ Per queste opere si veda il capitolo sulle ultime opere del Carpaccio del presente contributo.

¹⁰ Humfrey 1986, p. 74 nota 60, fig. 10; *Idem* 1993², p. 151 fig. 135: attribuito dubitativamente a Benedetto Diana. L'assegnazione a Girolamo da Santacroce negli anni Trenta spetta a chi scrive, cfr. Fossaluzza 1998, p. 51 nota 62; Sartor 1999, pp. 113-118, fig. 4: Girolamo da Santacroce.

Di Girolamo Santacroce è noto un gruppo cospicuo di disegni progettuali per diverse tipologie di dossali d'altare o per stendardi processionali. Si veda in proposito il contributo di Čapeta 2006, pp. 185-195.

¹¹ Sui metodi costruttivi si veda Humfrey 1993², pp. 141 segg.

¹² Molmenti 1893, inserto tra le pp. 88-89. Sull'attività editoriale di Ongania basti qui il rinvio a *Ferdinando Ongania* 2011.

¹³ Molmenti 1893, retro frontespizio. Per quest'opera di Bellini e la sua fortuna critica basti qui il rinvio a Davies 1961, pp. 544-547 cat. 750; Puppi 1969, pp. 3-18; Meyer zur Capellen 1985, pp. 154-155 cat. C. 14.

¹⁴ La fotografia documenta l'inserimento del manufatto entro una sorta di nicchia che si caratterizza per l'irregolarità dell'intonaco. All'epoca il dipinto si trovava sulla parete sinistra del presbiterio della nuova chiesa costruita fra il 1838 e il 1843, restaurata dopo l'incendio dell'anno successivo al completamento (si veda in proposito la nota 1 e quanto riferito dalle testimonianze ottocentesche).

Nella chiesa di Pozzale intervenne nel 1911 Giovanni Zennaro di Venezia per l'aspetto decorativo, in concomitanza con il restauro del 'polittico' di Carpaccio. Cfr. Fabbiani 1964¹, p. 28; Da Forno Panizza 1997, p. 60; M. S. Guzzon - A. Guzzon 2008, pp. 335-337. Su Giovanni Zennaro, tra i «riparatori» di maggior importanza e impegno a Venezia tra Otto e Novecento, assieme a Giovanni Spoldi, Luigi Betto, basti il rinvio alle notizie offerte da Alessandro Conti 1982, pp. 131-142; *Idem* 1988, pp. 299, 311, 358 nota 46. Zennaro è tra i partecipanti al corso sul metodo della rigenerazione alcolica tenuto a Venezia nel 1891 da Giuseppe Umberto Valentini dedito alla divulgazione delle sperimentazioni di Massimiliano de Pettenkofer.

¹⁵ Partendo dall'apertura del nuovo secolo ci si riferisce al polittico proveniente dalla chiesa di San Rocco di Mestre, diviso tra la Wallace Collection di Londra e il Musée des Beaux Arts di Strasburgo. Cfr. Humfrey 1983, pp. 115-116 cat. 73, 145 cat. 133. Si veda inoltre il polittico della chiesa parrocchiale di San Fior di Sopra presso Conegliano impostato a 'serliana', cfr. *Idem* 1983, pp. 143-144 cat. 130; il trittico di San Leonardo a Treviso, cfr. *Idem* 1983, pp. 146-147 cat. 136; Fossaluzza, in *Cassamarca* 1995, pp. 194-195; il trittico ora al Musée des Beaux Arts di Caen del 1511, cfr. Humfrey 1983, p. 90 cat. 29. Chiude la serie il polittico proveniente dalla chiesa di Sant'Anna di Capodistria del 1513, che attualmente si conserva con la sua cornice di Vittore Scienza presso il Palazzo Ducale di Mantova, cfr. *Idem* 1983, pp. 91-92 cat. 31.

¹⁶ Per tale aspetto si rinvia alle fondamentali ricerche di Humfrey (1986; 1993¹), più volte citate. Può aprire la sequenza Lattanzio da Rimini con il polittico della chiesa di San Martino oltre la Goggia a Piazza Brembana (Bergamo), 1499-1501. Si può continuare con il polittico di Recanati di Lorenzo Lotto, 1508; con quello citato del Cima per la chiesa di San Fior di Sopra presso Conegliano. Si arriva, con i maggiori, al polittico Averoldi di Tiziano (Brescia, chiesa dei Santi Nazario e Celso), 1519-1522, e a quello di Palma il Vecchio in Santa Maria Formosa a Venezia, 1523-1524. In ambito periferico si può indicare come esempio più avanzato, tra gli altri, il polittico di Girolamo da Santacroce della chiesa di Santa Maria di Cassione a Košljun (Veglia) del 1534. I polittici dei Rizzo da Santacroce documentano la fortuna di questa struttura nelle valli bergamasche in fase tarda, ma non la specifica tipologia a 'serliana'. Cfr. Della Chiesa 1976, pp. 487-519.

¹⁷ Si vedano per quest'opera le indicazioni bibliografiche alla nota seguente.

¹⁸ Caprin 1907, II, pp. 134-135; p. 136 (riproduzione del contratto con Cima); p. 137 (riproduzione del contratto con Vettor da Feltre); pp. 140-141 (ancora note sul dipinto e sulla cornice); Humfrey 1983, pp. 91-92 cat. 31; *Idem* 1986, pp. 76, 80-81 nota 25; *Idem* 1993², pp. 137 segg., 356, App. 82; Ventura 1994, pp. 167-180.

¹⁹ È una stima che può fondarsi, comparativamente, sulla tabella dei costi di un numero consistente di ma-

- nufatti veneti formulata utilmente su base documentaria da Humfrey 1993², pp. 151-157, tav. 16.
- ²⁰ Tavola, cm 53x32,2. Per l'illustrazione di quest'opera si rinvia a Fossaluzza 2012² (in corso di stampa).
- ²¹ *Old Master* 2010, Lot. 2. La prima proposta spetta a Peter Humfrey, quella di una datazione tarda e la restituzione all'opera cadorina a Mauro Lucco.
- ²² Fossaluzza 2012² (in corso di stampa).
- ²³ Si tratta della Theotokos (Madre di Dio) in trono. Il parallelo è da stabilirsi con la Vergine Kyriotissa ('Panachranta') del mondo greco: in piedi stringe il Bambino al petto e lo mostra ai fedeli. Cfr. Tradigo 2004, pp. 166-168.
- ²⁴ Goffen 1990, p. 43. Il parallelo è stabilito con la Vergine Orante, e con la Panaghia, la tutta santa, che tiene le mani alzate all'altezza della testa, gesto che indica un atteggiamento di preghiera verso Dio. Nel suo grembo, sullo sfondo di una sfera circolare, è rappresentato lo *Spas Emmanuele*, il Bambino Gesù. Per questo tema basti qui il rinvio alla voce divulgativa di Tradigo 2004, pp. 172-175.
- ²⁵ Lc 2,19.
- ²⁶ Lc 8,21.
- ²⁷ Sui significati della rappresentazione del Bambino nudo e addormentato, oppure vestito e vigile, basti il rinvio a Goffen 1990, pp. 35 segg. Per la vasta letteratura sul significato della nudità di Cristo basti il rinvio a Steinberg 1983.
- ²⁸ *Salmo* XXII, 19; Gv, XIX, 23-24.
- ²⁹ Atanasio di Alessandria (S. Athanasii Archiep. Alexandrini) 1857, IV, coll. 185-252, in particolare coll. 222.
È invece sant'Agostino (*In Iohannis Evangelium Tractatus*, 118, 4, 1968, pp. 1550-1552) a meditare sul suo significato di universalità e unità della chiesa. Quando i soldati se la assegnano sotto la croce dividendola in quattro parti afferma «essa significa l'unità di tutte le parti, saldate assieme dal vincolo della carità», e inoltre «Essa è senza cucitura, così che non si può dividere; e tende all'unità, perché raccoglie tutti in uno». Non mancano i risvolti devozionali. Si rammenti la pia tradizione che vuole la veste inconsueta formata e tessuta da Maria quando Gesù era ancora fanciullo; senza mai logorarsi essa misteriosamente cresceva negli anni insieme a lui.
- ³⁰ Meiss 1966, pp. 348-382, in particolare pp. 360-362; Goffen 1990, pp. 41-43.
- ³¹ *Eadem* 1990, p. 43.
- ³² Hall 1983, pp. 264-265;
- ³³ Si ringrazia Filippo Ciavarella per la descrizione del tappeto e per i collegamenti figurativi circa la tipologia decorativa qui riportati. Per quanto riguarda il significato di regalità del tappeto in simili rappresentazioni si veda Goffen 1990, p. 43.
- ³⁴ Blades 1980², pp. 137-139. Ma si rinvia, in particolare, anche al capitolo ricco di riferimenti testuali e considerazioni dedicato a *Manaaneim or manghan-gim, shalishim, toph* di Stainer 1914, pp. 178 segg.
- ³⁵ Per questa associazione si veda Blades 1980², pp. 137-139. Riguardo al sistro della cultura ebraica si veda Blades 1980¹, pp. 353-354; Mc Kinnon 1980,

p. 354.

Sull'aspetto cerimoniale si rinvia Wright 1980, pp. 614-646, per l'uso degli idiofoni nel tempio in part. pp. 618-619. Sulla notoria difficoltà di distinguere gli strumenti citati nei testi biblici in uso nella pratica liturgica si sofferma Fontinoy 1995, pp. 899-902, in part. p. 901; Red. 2003, pp. 566-568.

³⁶ Sono esemplificati a confronto in buon numero nella monografia di Perocco 1967, p. 84.

³⁷ Wazbinski 1963, pp. 278-283.

³⁸ *Idem* 1963, p. 281.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Réau 1959, III/2, pp. 1266-1272; Spadafora 1969, XII, coll. 536-539; Raggi 1969, XII, coll. 539-544; Kaftal 1952, coll. 969-977; *Idem* 1965, coll. 1080-1088; *Idem* 1978, coll. 967-972; *Idem* 1985, coll. 637-640; *Idem* 1986¹, coll. 968; *Idem* 1986², coll. 1079-1088; Lechner 1976, VIII, coll. 468-475.

⁴¹ Spadafora 1969, XII, coll. 536-539; Raggi 1969, XII, coll. 539-544.

L'apostolo compare anche con la lancia del martirio, con la squadra e altri strumenti dell'architetto poiché ricevette l'incarico di costruire un palazzo dal re delle Indie. Quindi è patrono di architetti e muratori. Allo stesso modo, per aver voluto vedere le prove prima di credere, è patrono dei giudici.

⁴² Mastacchi 2007, passim; *Idem* 2008, pp. 44, 92-93.

⁴³ Osea 13, 14. Per l'associazione con Tommaso si vedano i contributi di Mastacchi citati nella nota precedente.

⁴⁴ *Liber Responsalis. Responsoria sive Antiphone de Assumptione sanctae Mariae*: PL 78, 798-800; Pseudo-Agostino, *De Assumptione*, PL 40, 1146. Sull'iconografia dell'Assunzione si veda S. Rossi 1940; Di Stolfi 1948, pp. 161-193; Santangelo 1949, V, pp. 68-69; Réau 1957, II/2, pp. 618-619, 621; *Idem* 1959, III/3, pp. 1267-1268, 1270; Toscano 1960, II, pp. 169-278; Fournée 1970, II, coll. 276-283; Schiller 1980, IV/2, pp. 83-154; Schmidt 1991, II, pp. 654-658.

Si veda inoltre Staedel 1935, pp. 55-59, 147-149; Schiller 1980, IV/2, pp. 129-131; Tulanowski 1987, pp. 272-308.

Per quanto riguarda la fortuna in Toscana della Madonna della Cintola si faccia riferimento a van Os 1969, pp. 147-156; *Idem* 1990, II, pp. 145-153; *Idem* 1992, pp. 123-187. Un aggiornato compendio spetta a Ilaria Ferretti 2002, pp. 411-422. A Prato si conserva tuttora nella Cappella della Sacra Cintola della Cattedrale, costruita intorno al 1385, la cintura della Vergine, oggetto di particolare devozione. Cfr. *La Sacra* 1995.

⁴⁵ Sulla Madonna della Cintura o della Consolazione nella devozione agostiniana basti il rinvio a Réau 1958², III/2 pp. 960-961; Giacomini 1959, II, pp. 77-124, in part. p. 109; *Book of Augustinian* 2000, pp. 68-69.

⁴⁶ *Apocalypses* 1866, pp. 95-112, 113-123, 124-136. Per quanto riguarda le traduzioni in italiano si veda *I Vangeli* 1990, pp. 465-474; *Gli Apocrifi* 1981, pp. 529-533 (Transito dello Pseudo Giuseppe di Arimatea). Per la più completa raccolta dei testi apocrifi

- si fa riferimento a *Apocrifi* 1994, III, in particolare pp. 203-209 per quello dello Pseudo Giuseppe di Arimatea.
- ⁴⁷ da Varazze ed. 1890, pp. 504-527; *Idem* ed. 1995, pp. 632-657.
- ⁴⁸ Gv. 20, 27-29. Si veda Red. 1972, IV, coll. 301-303.
- ⁴⁹ Si vedano in proposito in questo capitolo le note precedenti 44, 46.
- ⁵⁰ Le trattazioni sulla chiesa dipendono dalla semplice descrizione di Da Ronco (sec. XX, ms. 270, I, c. 856): «Chiesa di san Dionisio sopra Nebbiù. Fu fabbricata la prima volta nel 1508. È poi ricordata da un documento del 28 aprile 1567 contenente la descrizione dei confini di varie località del monte su cui la chiesa era posta perché nomina *calcheram* (fornace di calce) s. *Dionisii* e colle s. *Dionisii*. (Cancellato: senza dubbio quella calchera era stata fatta di recente per la nuova fabbrica, perché è cosa che una volta sfruttata, è destinata a scomparire) e in un altro (documento) ancora del 14 marzo 1588 che ce la dà come già esistente. Nel 1910 fu demolita, essendo cadente per vetustà e in suo luogo nell'anno medesimo fu fabbricata l'attuale su area più larga e in maggiori proporzioni. Il 18 di quel luglio fu posata e benedetta la prima pietra di questa chiesa, e il 31 agosto successivo fu benedetta e aperta al culto la chiesa stessa dall'arcidiacono [Luigi] Bernardi che vi celebrò per la prima volta la messa». A margine si legge: «N.B. La data di erezione della prima chiesa di S. Dionisio è certo il 1508, data che stava scolpita in una trave del tetto». La data del 1508, che coincide con la disfatta delle truppe imperiali ad opera delle milizie veneziane e cernide cadorine del 2 marzo, deriva dall'incisione apposta su di una trave dell'antico edificio. Cfr. De Lorenzo 2004, p. 12.
- Fa parte del folklore locale la leggenda che vuole san Dionisio rifugiatosi sul monte che porta il suo nome per sfuggire agli abitanti di Nebbiù, dileggiati quali «pestaerbe», perché soliti cibarsi di verdure cotte che venivano tritate rumorosamente. Cfr. *Neb en Riu* 1999. Sulla storia della chiesa e le devozioni locali si veda inoltre W. M. - G. D. D. 2010, p. 13.
- ⁵¹ De Lorenzo 2004, p. 22.
- ⁵² Da Ronco 1934, p. 575; De Lorenzo 2004, pp. 12, 16. Con la ricostruzione della chiesa si aggiunse alla celebrazione del 12 luglio quella fissata il 31 agosto.
- ⁵³ Barnabò 1729-1732, ms., Libro XI, c. 514. Gli estremi cronologici della stesura si deducono dal frontespizio e da p. 796. Per quest'opera si veda Fabbiani 1939, pp. 314, 417; *Idem* 1944, p. 20. Presso la Biblioteca Storica Cadorina di Vigo di Cadore si conserva il dattiloscritto dell'opera, ms. 289, nel frontespizio la nota autografa di Fabbiani avverte «Copiata dalla copia esistente nel Seminario di Vittorio Veneto e già di proprietà di mons. Giuseppe Ciani di Dogemegge, 1943» (Fabbiani 1943, ms. 289). Il testo qui edito corrisponde alla p. 239. Per quanto riguarda la descrizione di Pozzale si rinvia all'edizione del testo in appendice al capitolo sull'itinerario di fortuna critica del politico di Pozzale.
- ⁵⁴ Humfrey 1983, p. 102-103 cat. 49. Lo studioso ricorda l'accertamento iconografico di Giuseppe Biasuz (1977, pp. 131-138) a proposito del san Vittore, identificato anche con sant'Eleuterio discepolo di Dionisio assieme a Rustico. Ma sulla critica storica in proposito basti qui il rinvio a de Clercq - Burchi 1964, IV, coll. 650-653.
- ⁵⁵ Si veda nel primo capitolo a nota 41.
- ⁵⁶ Montevecchi 1988, pp. 355-366. Si rinvia a questa voce anche per quanto riguarda il fermaglio di piviale (p. 359) sul quale si sofferma Moroni 1851, LIII, pp. 307-308.
- ⁵⁷ Moroni 1847, XLV, pp. 260-281; Montevecchi 1988, pp. 360-361.
- ⁵⁸ Davanzo Poli 1991, pp. 19-30; Galasso 1993, pp. 229-230.
- ⁵⁹ Bonito Fanelli 1968, pp. 33-34, 36; Galasso 1993, pp. 229-230.
- ⁶⁰ *Velluti operati* 1987, II.
- ⁶¹ Sulla diffusione si veda: Davanzo Poli 1991, pp. 19-30; *Eadem* 1993, pp. 21-34; Collodo 1993, pp. 35-56.
- ⁶² È tuttavia frutto di un assemblaggio, in proposito si veda Spiazzi, in *Restituzioni* 1993, pp. 35-18 cat. 3.
- ⁶³ Spiazzi 1990, pp. 13-31; Cusinato 2000, pp. 69-70. Un piviale in tessuto analogo, datato a metà Quattrocento, fa parte della Collezione Cini dei Musei Civici Veneziani, cfr. Davanzo Poli 1991, p. 22 cat. 4. Altri paramenti liturgici con l'impiego di questo tessuto sono illustrati da Podreider 1928, p. 116 note 125-126; Devoti 1974, nota 80; *Tessuti serici* 1983, p. 77 tav. 41; Chiappini di Sorio 1988, pp. 38-40.
- ⁶⁴ Claut 1994, pp. 85 segg. figg. 4-7, 9, con attribuzione dubitativa al giovane Giovanni da Mel.
- ⁶⁵ Per tale tema fondamentale della teologia cattolica si rinvia a Goyret 2010, pp. 1408-1425; Mazzolini 2010, pp. 26-39.
- ⁶⁶ Ef. 2,20.
- ⁶⁷ Moroni 1840¹, II, pp. 69-71; Montevecchi 1988, p. 357.
- ⁶⁸ Moroni 1840², IV, pp. 20-23; Montevecchi 1988, pp. 362-366.
- ⁶⁹ Réau 1958¹, III/1, pp. 374-383; de Clercq - Burchi 1964, IV, coll. 650-653. Kimpel 1974, VI, coll. 61-67; Kaftal 1952, coll. 307-308; *Idem* 1965, coll. 348-352; *Idem* 1978, coll. 258; *Idem* 1985, coll. 229-234.
- ⁷⁰ *Vita Genovefae* 1898-1899, pp. 498-499, numeri 3334-3335. Venanzio Fortunato 1862, coll. 72-74. Le informazioni sono tratte da de Clercq - Burchi 1964, IV, coll. 650-653.
- ⁷¹ Gregorio di Tours 1981 [VI sec.], I, p. 51.
- ⁷² Cfr. de Clercq - Burchi 1964, IV, col. 650.
- ⁷³ *Idem* 1964, IV, coll. 650-653; Spadafora 1964, IV, coll. 634-636.
- ⁷⁴ de Clercq - Burchi 1964, IV, col. 652.
- ⁷⁵ da Varazze ed. 1995, pp. 838-844, in part. p. 843: si riferisce che Dionigi, Rustico ed Eleuterio ebbero la testa mozzata con la scure. Cfr. Celletti 1964², IV, coll. 653-661; *Eadem* 1964¹, IV, coll. 636-637; Kaftal 1978, col. 258.
- ⁷⁶ Archivio Vescovile Belluno, Sezione B, numero 81c, parrocchia di Pieve di Cadore, cartella 2, *Visite pastorali anteriori al 1847*.

- ⁷⁷ da Varazze ed. 1890, pp. 680-686; *Idem* ed. 1995, pp. 838-844.
- ⁷⁸ Stolz 1933, pp. 57-66. Su san Rocco protettore dalle tempeste si veda, in particolare, Bolle 2006², pp. 91-97.
- ⁷⁹ Vauchez 1968, XI, coll. 264-273; *Idem* 1991, VII, pp. 225-230; *Idem* 1997, II, pp. 1330-1331. Lo studioso affronta il delicato problema sulla storicità del santo trecentesco. Il rapido e fondamentale progresso degli studi su san Rocco trova il punto di riferimento imprescindibile negli Atti dell'Incontro di studio tenutosi a Padova nel 2004, nei contributi di Bolle 2006¹, pp. 9-56; Godding 2006, pp. 71-82; Golinelli 2006, pp. 285-290; Rigon 2006², pp. V-VI; Vauchez 2006¹, pp. 1-7; *Idem* 2006², pp. 56-69. Negli stessi Atti alcune ricerche riguardano la diffusione del culto in Veneto: De Sandre Gasparini 2006, pp. 211-224; Lomastro 2006, pp. 99-107; Rigon 2006¹, pp. 177-209. Una sintesi divulgativa di questi nuovi risultati spetta ad Ascagni 2007.
- ⁸⁰ Per l'ambito veneto si veda Fusaro 1965; Niero 1991. Per la diffusione dell'immagine sotto l'aspetto storico-artistico cfr. Brossolet 1979, pp. 201-205; Mason Rinaldi 1979, pp. 209-224. Più in generale, sull'iconografia del santo si fa riferimento al più aggiornato catalogo della mostra *San Rocco* 2000. È importante la raccolta di attestazioni tardo quattrocentesche in ambito novarese e l'analisi di Rigaux 2006, pp. 245-266; inoltre l'*excursus* in ambito friulano di Goi 2006, pp. 269-283. Sul trasferimento delle reliquie si veda Bolle 2006¹, pp. 49-51.
- ⁸¹ Corradi 1867; Vovelle 1983. Per l'ambito cadorino si vedano i riferimenti alla situazione del 1511-1513 in Monti - Da Ronco secc. XVIII-XX, ms. 287, p. 46: «In Cadore, terremoto e poi peste. Si istituiscono processioni e si fecero pubbliche preghiere per placare la giustizia di Dio». Si veda inoltre Ciani 1862², II, pp. 225-226.
- ⁸² Nel 1622, 17 aprile la regola di Nebbiù inoltra un'istanza al Patriarca di Aquileia per ottenere l'autorizzazione a procedere alla costruzione di un locale ('caneva') al fine di custodirvi quanto di pertinenza della chiesa di San Dionisio situata «in certo colle» lontano dalle abitazioni. Tale locale sorse vicino al capitello dedicato (probabilmente già da molto tempo) ai santi Rocco e Sebastiano. La costruzione che prevedeva la spesa di ben ottanta ducati divenne luogo di riunione della regola. Cfr. *Neb en Riu* 1999, p. 15.
- ⁸³ Si indica attualmente anche quale caso di «individualismo religioso». Bru 1997; *Idem* 2006.
- ⁸⁴ Diedo 1479; Domenico da Vicenza [1478-1480]; Diedo 1484; *De Sancto Rocho Confessore*, in *Historiae plurimorum* 1483 (= *Acta Breviora*); *De Sancto Rocho Confessore*, in *Historiae plurimorum* 1485 (= *Acta Breviora*). Il Diedo e gli *Acta Breviora* sono editi in *Acta Sanctorum Augusti: Vita Sancti Rochi* 1737, pp. 399-407; *Acta Breviora* 1737, pp. 407-415; *De Sancto Rocho Confessore* 1737, pp. 380-399. Cfr. *Bibliotheca Hagiographica* 1900, II, pp. 1055-1056. Su questi testi e la tradizione agiografica basti qui il rinvio a Bolle 2006¹, pp. 9-56; *Idem*

2006², pp. 58-106. Lo studioso propone la sequenza cronologica di questi testi agiografici e ne analizza il contenuto in termini comparativi con grande novità di metodo e di risultati. In proposito sono utili le sintesi proposte da Ascagni 2006, pp. 18-57; *Idem* 2007. Sulla biografia di Domenico da Vicenza si veda anche Lomastro 2006, pp. 99-107. Su altre vite e, in particolare, su quella di Jean de Pins, vescovo di Rieux, 1², pp. 14, 31, 34.

⁸⁵ Si veda su questo aspetto Andenna 2006, pp. 83-97.

⁸⁶ Maurino 1939, pp. 92-109.

⁸⁷ Cardini 2000, pp. 26-33. Si rinvia inoltre alle voci nei repertori classici Réau 1959, III/3, pp. 1 155-1161; Kaftal 1952, coll. 893-896; *Idem* 1965, coll. 969-972; Welker 1976, VIII, coll. 275-278; Kaftal 1978, coll. 897-901; *Idem* 1985, coll. 568-571.

⁸⁸ Per questo episodio si vedano le fonti indicate alla precedente nota 84.

⁸⁹ In proposito Cardini (2000, pp. 26-33) istituisce un parallelo con la crocetta rossa portata dai crociati, inaugurata per volontà di Urbano II a Clermont, e ne indica l'ascendenza quale segno di elezione nel sangue dell'agnello sacrificale in *Esodo* e nel sigillo dell'Agnello di Dio in *Apocalisse*. Quale segno penitenziale, lo studioso lo indica altresì derivato da quello che in Genesi è imposto da Iahvé a Caino per sua vergogna e per impedire che gli sia fatto del male.

⁹⁰ Sulla Veronica come immagine simbolica del pellegrinaggio a Roma per l'anno santo del 1300 si veda Pfeiffer 1984, pp. 106-119; Wolf 1998, pp. 172-173. Sull'immagine conservata in San Silvestro in Capite e oggi nella cappella Matilde in Vaticano si rinvia a Bertelli 1968, pp. 3-33; Belting 1982, pp. 35-53; Ragusa 1991, pp. 97-106; *Eadem* 1993, pp. 35-51. Su quella di San Bartolomeo degli Armeni a Genova si consulti Bozzo Dufour 1974; *Eadem* 1998 pp. 55-67. Sull'origine della leggenda della Veronica il contributo fondamentale è di von Dobschütz (1899, p. 289) ed inoltre si veda Kuryluk (1991) e le recenti osservazioni di Wolf (1998, pp. 169 segg.) ed Egger (1998, pp. 181-203). Della vastissima letteratura specialistica sull'argomento si sceglie di rinviare all'utile sintesi delle voci di Emminghaus 1976, VIII, coll. 543-544; Seibert 1968, I, coll. 18-19. È ancora utile, inoltre, la consultazione di Réau 1959, III/3, pp. 1314-1317.

Per i concetti sottesi alle icone acheropite di questo soggetto dopo Grabar (1931), si veda principalmente Belting 1990, pp. 215-224. Lo studioso riprende l'argomento anche più di recente, *Idem* 1998, pp. 1-11. L'immagine della Veronica si configura nel Trecento in termini formulari e spesso continua ad apparire priva dei segni della Passione. Cfr. Pfeiffer 1984, pp. 118 segg.; Wolf 1993, pp. 9-13; *Idem* 1996, pp. 164-167. Progressivamente, secondo il cambiamento radicale della teologia e quindi devozionale, rivela Cristo sotto l'aspetto della sua incarnazione e passione, cfr. Kitzinger 1995, pp. 575-589; *Idem* 2003, II, pp. 1158-1188.

La *Veronica* viene inserita in contesti iconografici della Passione, nella Messa di san Gregorio o nelle rappresentazioni delle *Arma Christi*, con l'intenzione

di suscitare la partecipazione devota dell'osservatore. Pertanto trova proprio nel racconto della sua genesi la diversa caratterizzazione dei segni della sofferenza.

⁹¹ Réau 1959, III/3, pp. 1190-1199; Cannata 1968, XI, coll. 790-801; Gordini 1968, XI, coll. 786-790; Kaftal 1952, coll. 917-925; *Idem* 1965, coll. 996-1002; *Idem* 1978, coll. 910-919; Assion 1976, VIII, coll. 318-324; Darriulat 1998.

⁹² Sancti Ambrosii (Sant'Ambrogio) 1879, II.2, coll. 1111-1150; da Varazze ed. 1995, pp. 134-139. In proposito si rinvia a Gordini 1968, XI, coll. 775-790.

⁹³ Si fa riferimento alla testimonianza di Paolo Diacono, *Historia Langobardorum*, ed. 1878 [VIII sec.], VI, p. 166.

Si veda in proposito Gordini 1968, XI, coll. 786-790.

⁹⁴ Risulta piuttosto raro l'esempio del ciclo con *Storie di san Sebastiano* della cappella dedicata al santo nella Pieve di San Pietro di Feletto, classificato da Kaftal (1978, coll. 910, 913-914, 919), e illustrato da chi scrive (Fossaluzza 2003, I.2, pp. 425-505) come opera del Maestro della Cappella Galletti. Risulta eseguito grazie al lascito testamentario del pievano Giacomo Graziani del 1471.

CONGETTURE SULLA COMMITTENZA: I REGOLIERI DI POZZALE E IL LUME DI SAN TOMMASO, IL GOVERNO DELLA CHIESA CADORINA DELL'ARCIDIACONO PIETRO ALEANDRO.

I REGOLIERI DI POZZALE E IL LUME DI SAN TOMMASO

Una considerazione esplicita sulla committenza del 'polittico' di Carpaccio a Pozzale risulta finora intentata. Nelle molte monografie dedicate al maestro si sottolinea la sua dedizione a richieste periferiche, specie nella fase più avanzata del suo operare: per chiese dell'Istria - tuttavia per le città maggiori di Capodistria e Pirano - per altre del Ber gamasco o Bresciano e, in aggiunta, per l'ancor più remoto paese cadorino. Come dire, implicitamente, che Carpaccio, attivo a Venezia, inviava di preferenza i suoi dipinti alla periferia, o alla provincia più profonda. Nel migliore dei casi, si formulano osservazioni generali circa il suo collocarsi sul mercato secondario, le quali vanno di pari passo con il rilievo sulla qualità in discesa delle opere e la valutazione della preponderante partecipazione della bottega.

D'altro canto, oltre al cartellino con la data di esecuzione del dipinto di Pozzale, nessun riscontro documentario diretto è emerso *in loco*, tale da orientare gli storiografi delle cose patrie cadorine e, di conseguenza, gli studiosi specialisti del maestro.¹

L'iconografia dell'opera assicura, comunque, che la chiesa di San Tommaso di Pozzale è la collocazione originaria. Anche questo è da esplicitare, proprio in assenza di documenti contrattuali e di pagamento e in considerazione della straordinarietà della sua presenza nel 'paesaggio artistico' del Cadore.

La ricerca mirata, condotta in questa occasione sia pur in modo parziale, non ha finora consentito di individuare dati inediti sulla committenza. Va osservato, in generale, come nella storiografia cadorina e nei molti studi specialistici dedicati alle Regole, per quanto talvolta eccellenti, manchi ancora un contributo di riferimento complessivo riguardante le molte casistiche di commissione artistica per le chiese del Cadore che rispondono al metodo specifico applicato in tale materia da queste comunità di villaggio, e per più secoli.² Guardando a questo aspetto, si può avanzare una soluzione anche su chi affidò l'incarico a Carpaccio.

Si deve tener conto, nell'ordinamento delle Regole, delle figure dei Giurati del Lume, di coloro che sono preposti alla gestione economica dell'edificio sacro e di quanto è necessario al culto divino: «sono due o più regolieri incaricati di provvedere alla manutenzione ordinaria della chiesa e all'amministrazione del suo patrimonio. I Laudi [statuti] non ne parlano molto, ma la loro importanza appare in molti altri atti ove insieme col marigo [capo dell'amministrazione, coordinatore di tutte le attività e 'direttore del personale'] dispongono del patrimonio della chiesa: il reddito che amministrano è forse il più consistente all'interno della piccola comunità. Si prescrive loro di esigere i redditi e di rendere dettagliatamente il conto alla fine dell'anno»³. È opportuno riportare, in aggiunta, un altro brano dallo studio di riferimento fondamentale, per

10 Pieve di Cadore, Archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore, busta 113, *Materie ecclesiastiche. Beni, rendite, legati e livelli*, fascicolo 23, Inventari del mobiglio delle chiese nelle visite dell'Arcidiacono 1525-1528, c. 5r. *Atto della visita di Pietro Aleandro, arcidiacono di Cadore e pievano di Pieve, alla chiesa di San Tommaso di Pozzale, in un giorno non precisato degli inizi di aprile 1525.*

merito di Giandomenico Zanderigo Rosolo, sulle regole cadorine nella storia: «L'importanza del patrimonio della chiesa, amministrato dalla Regola, non appare dai primi Laudi, che ne trattano solo limitatamente. La Regola deve al Lume della chiesa, talvolta, una parte dei prodotti del monte, probabilmente a titolo di pensione spettante anticamente ai *domini*, o delle offerte per voti fatti. L'amministrazione dei redditi del Lume è ben distinta da quella delle primizie, spettanti e raccolte direttamente dal sacerdote. I giurati devono esigere i redditi ed i regolieri devono manifestare i terreni in loro possesso soggetti al Lume».⁴ Le regole, inoltre, stabiliscono con i loro Laudi il rispetto delle festività, ad esempio dei santi patroni, nonché il calendario e, si aggiunga, esse ben conoscono e salvaguardano le modalità e precedenza (talora contese) della rappresentanza alle funzioni liturgiche.⁵

Il Laudo dell'università della villa di Pozzale è del 1370, però dei «monti».⁶ Si conosce la versione del 1588, nella traduzione del 1756 del notaio Giuseppe Genova, omologata dal vicario di Cadore Giulio Pagani il 7 aprile 1757, ed è da ritenersi che, sugli aspetti che qui interessano, i contenuti non dovettero essere mutati, almeno nella sostanza, rispetto ai primi anni del Cinquecento, seppure in premessa si dichiara proprio il bisogno di rinnovarlo, e «per l'indigenza de' tempi presenti aggiunger alcune nuove provisioni, ed alcune antiche riddurre in miglior ordine e disposizione, con che bene e convenientemente sia a tutti li regolieri prescritta una Regola di vivere».⁷

La destinazione di parte delle risorse alla chiesa della villa è esplicitata all'articolo 26: «Item ordinarono che de' pegni fatti da' saltarj la terza parte sia del Lume di San Tommaso, terza del marico, e l'altra terza de' saltarj, accioché siano più solleciti e diligenti a custodir l'istessa regola e faula».⁸ Si conferma tale contenuto anche al punto 30, a proposito della pena da comminarsi a chi non partecipasse alla processione propiziatoria fissata l'ultimo venerdì di maggio: «Item, perché vi è una diuturna consuetudine osservata, che ogn'anno nel dì di venerdì ultimo del mese di maggio si va colle croci attorno il Gei [confini esterni della campagna coltivata presso l'abitato], cantando inni e le litanie ed altre orazioni per la conservazione de' frutti, perciò fu stabilito che ciascuno per casa sia tenuto mandare una persona di buona vita colle croci predette a pregar divotamente, sotto pena di soldi dieci per ciascuno che non va, da levarsi subito ed applicarsi al Lume di San Tommaso».⁹

La prassi, come si deduce da documenti di prima mano la cui segnalazione si deve alla cortese e generosa collaborazione di Antonio Genova, offre molti elementi specifici su cui formulare le congetture che si giudicano determinanti a proposito della commissione del 'politico' di Carpaccio, da ritenersi dovuta ai regolieri di Pozzale. Il completamento della ricerca dovrebbe controllare in modo più sistematico la gestione e destinazione «dei prodotti del monte» per l'arco temporale che interessa.

Innanzitutto, tra i dati attualmente a disposizione va messa in luce l'iniziativa di costruzione (o ricostruzione e adeguamento) della chiesa di San Tommaso fin dal 1503. Con una delibera del Consiglio Generale del Cadore del 12 marzo di tale anno Pozzale ottiene licenza di fare 500 tagli nella sua 'vizza' per fabbricare la propria chiesa.¹⁰ Fu uno sforzo vanificato poiché, fra il 18 e 19 luglio 1509, la chiesa e la stessa villa di Pozzale furono incendiate dalle truppe di Massimiliano I d'Asburgo, le quali misero «a sacco, a fogo, et fiamma mezzo lo paiese nostro scomenzando Pieve, Pozzale, Sottocastello, et Valle fino in Ampezzo di villa in villa, et di casa in casa».¹¹

Lo si ricorda in un testo copiato a distanza di tanti anni, verosimilmente dal notaio Alessandro Vecellio nel 1571: «Che nelli anni 1508, 1511, due volte il detto luoco di Pieve, et altri luochi furono abbrugiati, saccheggiati, et dipredati, et spogliate le Chiese con tutti li paramenti, et scritture da la Nation Alemanna allora nemica della Illustrissima signoria Nostra di Venezia».¹² È da ritenere che alcune delibere dello stesso Consiglio per la locazione di monti della Regola di Pozzale, precedenti questa devastazione, consentissero di sostenere le spese dell'iniziativa edilizia.¹³

In seguito, la probabile difficoltà a reperire i fondi per far fronte all'onerosa ricostruzione del-

l'edificio sacro e delle abitazioni civili si ritiene abbia potuto determinare il prolungamento dei tempi per la commissione della nuova pala che, quindi, per ragioni di disponibilità delle risorse, forse fu affidata solo in un secondo momento a Carpaccio così da essere pubblicata, verosimilmente, alla data riportata dal cartellino, nel 1519: circa dieci anni dopo la nefanda prima distruzione del paese perpetrata dagli imperiali.

Che ai regolieri di Pozzale spettasse non solo l'onere della ricostruzione della chiesa ma anche la cura degli aspetti relativi al culto e al suo decoro, come occasionalmente quella degli arredi mobili, delle suppellettili liturgiche e della pala d'altare, lo si può congetturare in base ad altri documenti.

Può ritenersi un precedente sul metodo seguito anche per il 'polittico' di Carpaccio, quanto i regolieri di Pozzale avevano dovuto affrontare in passato, fra 1497 e 1499, per contribuire alla realizzazione della pala dell'altare maggiore della Pieve di Santa Maria.

Occorre premettere come fosse in vigore da tempi lontani un rapporto speciale fra Pieve e Pozzale, in virtù del fatto che «fra le cappelle di Pieve, Pozzale tiene la prerogativa d'essere la prima (poiché) ella è antichissima nella sua fondatione», pertanto, dopo tale premessa, nel profilo di Giovanni Antonio Barnabò del 1730 circa si legge: «Hanno li loro capi in primo luogo (dopo Pieve) al Capitolo generale di Chiesa con voto e voce assieme e per lapreminenza delle altre cappelle soccombono a maggior aggravio di tanto per cento dell'altre. Hanno pure la soprintendenza co' Sindaci della Matrice delle offerte della medesima delle quali pure tengono una o più chiavi; ne possono quelli ingerirsi in tal amministrazione senza l'intervento di questi cosichè li Sindaci di San Tomaso sono curatori della suddetta Chiesa Matrice». ¹⁴ Ebbene, con parte del 5 giugno 1497, il Consiglio concede licenza ai consorti dei monti di Pozzale di affittare la propria montagna per soddisfare alla rata, e porzione della pala di Santa Maria, «de nouo fiende». ¹⁵ Dello stesso giorno (1497, 5 giugno) è il rilascio di licenza ai consorti dei monti di Pozzale di affittare la propria montagna onde supplire alla rata che incombe su di loro per la fabbrica della nuova chiesa di Santa Maria di Pieve. ¹⁶ Nel 1498, 9 maggio, si delibera la licenza perché Pozzale possa affittare «Maisèmola», e Calalzo possa affittare «Ajarnòla» per contribuire la loro quota delle spese per la pala dell'altare maggiore di Pieve. ¹⁷ Infine, nel 1499 li 14 agosto, Pozzale affitta la sua montagna per pagare la pala di Santa Maria. ¹⁸ Si tratta, com'è stato sostenuto, dell'importante *Flügelaltar*, giunto frammentario, che si deve a Ruprecht Potsch in fase giovanile, noto soprattutto come pittore con bottega a Bressanone, e all'intervento di intagliatori formati, come lui, nella stessa città presso Hans Klocker. ¹⁹

I regolieri di Pozzale dovettero, dunque, seguire la stessa prassi per sostenere le spese del nuovo 'polittico' della loro chiesa di San Tommaso. Non fu un impegno da poco per l'università della villa trovare le risorse e, per i Giurati del Lume, amministrarle.

Tale risultato sulla commissione del 'polittico' di Carpaccio, prospettato per via congetturale, può trovare una conferma esterna a osservare casistiche analoghe, reperite a titolo d'esempio in un arco temporale vasto.

È il caso di citare almeno la documentazione riguardante il trittico eseguito da Francesco Vecellio per l'altare maggiore della chiesa di San Marco di Venàs, raffigurante la *Madonna con il Bambino, san Marco, i santi Lucano e Albano (?)*, allocata nel 1535, ma i cui pagamenti si seguono fino al 1538. ²⁰

Si aggiunga quale confronto la prassi seguita dai «figli del Lume di San Giovanni di Vinigo» per la costruzione della nuova chiesa fra Quattro e Cinquecento, con richiesta nel 1502 della visita dell'arcidiacono «per verificare i conti di questo Lume in modo che la costruzione già iniziata sia portata a termine». ²¹ Successivamente, oramai tra 1548 e 1551, si dispone dei documenti sul reperimento (taglio di alberi nel bosco comune) e amministrazione delle risorse per l'esecuzione della pala di Francesco Vecellio raffigurante *La Madonna con il Bambino in trono e i santi Giovanni Evangelista e Giovanni Battista*. ²²

Particolarmente dettagliata, inoltre, è la documentazione del notaio Vincenzo Vecellio di Vecellone, cugino di Tiziano, concernente gli affreschi del presbiterio dell'antico coro di Santa

Maria Nascente a Pieve, eseguiti da tre allievi di Tiziano su cartoni dello stesso maestro tra 1566 e 1567.²³ Emblematica è la «Schaeda tributi sive taxae: modola di coloro, li quali per sua cortesia e liberalità saranno contenti di contribuir alle spese della pittura della cubba della chiesa di Santa Maria di Pieve» con data 1566, 18 giugno.²⁴

Da ultimo, si considerino, sempre a titolo d'esempio, le annotazioni circa le spese per il culto della Regola di Vigo, e in particolare la controversia sorta con Cesare Vecellio a proposito di due dipinti d'altare perduti, forniti alla chiesa di San Martino negli anni ottanta.²⁵

Se ci si spinge ben oltre nel tempo, si può trovare applicato tale metodo di reperimento di risorse a beneficio della chiesa di San Tommaso di Pozzale ancora nel primo Seicento, quando il marigo Tommaso da Rù avanza tale supplica in occasione della visita patriarcale: «Inoltre supplichiamo anco vostra signoria illustrissima et reverendissima dii licenza di poter taiar legni nella vice di essa chiesa comessagli dalla Regola per poter far una fornase per beneficio d'essa chiesa et cimitero, gratie».²⁶

Su fondamento congetturale si può, dunque, riconoscere ai regolieri di Pozzale la committenza del 'politico'; manca con tutto ciò la specifica di chi, fra loro, potesse scegliere di rivolgersi a un grande pittore di Venezia, nell'ultima fase della carriera, segnando in tal senso un punto d'orgoglio e di rinnovamento. Per ottenere la pala di Ruprecht Potsch di Pieve gestivano l'affare, fra 1498 e 1500, Cristoforo Palatini responsabile del Fòntego, che effettuò il pagamento, e il notaio che ne fece richiesta, Andrea Vecellio, sindaco della chiesa (responsabile economico e amministrativo), eletto dagli «uomini» del «comun» di Pieve.²⁷ Si tratta di esponenti delle principali famiglie cadorine, la prima di autorità da tempo consolidata, l'altra in ascesa, proprio con Andrea, per inciso il nonno di Tiziano, e con Agostino che era responsabile materiale del Fòntego, ossia 'canevaro'.²⁸ Va sottolineato che questa generazione dei Vecellio annoverava, dunque, alcuni esponenti sicuramente agiati, per cui non dovevano mancare le occasioni dei contatti con Venezia e i centri di Terraferma, si arriva del resto agli anni di formazione nella città lagunare di Francesco e Tiziano.²⁹ A quelle date, 1498-1500, per il dipinto principale della Pieve appoggeranno la scelta, attribuita ai parrochiani, di pittori-intagliatori tirolesi e non di estrazione locale, come Antonio Rosso, e neppure friulani o bellunesi, men che meno veneziani, come potrà avvenire solo in seguito, ben dopo le vicende belliche.³⁰ Per quanto riguarda l'«affare» Carpaccio del 1519 si entra nella sfera delle pure ipotesi, sia che si cerchino i nomi di persone che a Pozzale si distinguevano per censo dovuto ai commerci (specie di cereali e legname), che per l'autorevolezza e l'apertura di orizzonti conseguente al ruolo rivestito nella Regola, nel Centenaro o nel Consiglio Generale del Cadore.³¹

Tuttavia, ancora nel 1730, nel descrivere la situazione di Pozzale e la sua storia, Barnabò ricorda i privilegi antichi di una sola famiglia, quella dei Baldovini, e nel primo Cinquecento, quando i focolari erano una trentina, la situazione non era certo diversa o migliore, si trattava di «tutta gente bassa ed una sola specie».³² Appare importante, in tale contesto, un documento del 1522: la convenzione fra la Regola di Pozzale e «*li nobili signori Bortolo, e Pietro Baldoini in cui si dice salve le loro nobiltà, e privilegi*».³³

Non sembra dunque percorribile l'ipotesi del sostegno cospicuo di un solo privato committente, la quale si opporrebbe proprio alla motivata congettura sull'iniziativa, invece, dei regolieri.³⁴

Del resto, non emerge nessun patronato privato sull'altare, come avrebbero potuto permetterselo i Baldovini. Si permane, comunque, nell'ambito delle ipotesi se si prospetta che una mediazione nella scelta del maestro a Venezia possa essere stata esercitata da un notevole del luogo, o da un partecipante all'amministrazione civile che aveva a capo il Capitano, un nobile veneziano a inizio del suo *cursus honorum*, attraverso il quale è scontato il contatto frequente con la Capitale, come lo era, in virtù dei loro uffici, per i vicari, oratori e notai.³⁵ E rimane sempre una supposizione pensare che questa mediazione possa essere avvenuta per la partecipazione all'iniziativa dell'autorità ecclesiastica - che pure doveva esprimere il suo beneplacito e approvazione dell'opera - e di conseguenza prendere in considerazione l'arcidiacono, o i suoi vicari e rappresentanti ivi residenti.³⁶

Se dal campo della ricerca prettamente documentaria si passa a quello delle idealità (e dei rari portatori di esse) mutano il metodo e il raggio di ricerca, ma si prospetta altresì un utile abbozzo sul contesto e il sentire comunitario a Pieve e Pozzale in questo preciso momento, circa il 1519 e gli anni successivi l'accoglienza dell'opera di Carpaccio.

Va innanzi tutto osservata la frenesia di rinnovamento che tutto investe in questa fase postbellica.³⁷ Per rimanere nella sfera del sacro, il superato pericolo sollecita le espressioni di rendimento di grazie a Dio, alla Madonna quale mediatrice e Madonna della Difesa, ai santi patroni, agli ausiliatori, con partecipazione di clero, istituzioni, regole e del popolo tutto dei devoti.³⁸ Il caso della chiesa della Madonna della Difesa di Vigo e delle sue pitture votive, a partire dal 1512, è in tal senso emblematico di un tale clima.³⁹ Si assiste diffusamente a espressioni specifiche, e non solo nella sfera devozionale. Si prospetta, almeno, uno sforzo progettuale di rinnovamento nei costumi del clero, come pure delle comunità cristiane e dei singoli fedeli, in tempo di accentuata rivalità e discordie.

Si guarda in questa fase con nuove motivazioni a Venezia la quale, nel frattempo, consolida il suo governo proprio mentre ribadisce i privilegi di autonomia del Cadore, similmente a quanto era avvenuto con il patto di dedizione del 1420.⁴⁰ Ed è all'insegna del rinnovamento nella sfera politica e al riconoscimento di autonomia che si manifestano forti tensioni sulle prerogative di nomina dell'arcidiacono fra il Consiglio Generale di Cadore e il patriarca di Aquileia. Quest'ultimo, nel riservarsi la scelta e la nomina proprio nello specifico frangente che qui interessa, ravvisa la possibilità di salvaguardare l'unità della sua chiesa, di riaffermare la propria autorità attraverso quella dell'arcidiacono al quale, per sua statura morale e culturale, vuole affidare sia la riforma dei costumi del clero, sia la rappacificazione delle comunità.

Il dipinto di Carpaccio giunge a Pozzale nel mezzo di tutto questo e, in certa misura, pur nella sua episodicità e ubicazione, può ricordare indirettamente tale fase.

Alcuni episodi contribuiscono a conferire a quanto affermato su questo preciso momento storico una misura di concretezza dentro una microstoria. In data 8 febbraio 1513 il Senato ordina che sia restaurato e fortificato il castello di Pieve, ciò avviene prima della pace di Noyon che si conclude solo nel 1516.⁴¹ Il 21 ottobre 1513 il Provveditore Veneto impone a quelli di Pozzale di non offendere Pieve né con fatti né con parole.⁴² Nel 1515 il Consiglio Generale del Cadore prega il vescovo suffraganeo di Aquileia, Daniele de Rubeis, che visitava il Cadore di frenare il non meglio specificato «traffico» esercitato dal clero cadorino.⁴³

Si situa in questa congiuntura la travagliata nomina a pievano di Pieve e ad arcidiacono di Cadore di Pietro Mareno Aleandro, umanista-filologo, promotore della 'riforma cattolica' e, quindi, figura di ragguardevole statura nell'azione concreta di governo della chiesa cadorina.⁴⁴ Gli anni in cui si ricostruisce la cappella di Pozzale e in cui si colloca la nuova pala d'altare sono quelli almeno dell'avvio della sua attività pastorale e partecipazione, in vero inizialmente indiretta, a tutte le vicende delle comunità del Cadore. Anche se per lo più vissuta da lontano (da Roma negli anni che più interessano), tale partecipazione dell'Aleandro consente, infatti, di ricostruire in modo del tutto peculiare la mentalità e la vita di queste comunità, Pozzale compresa.

È da tener conto, anzitutto, che in proposito si deve guardare alla seconda fase della vita (quella che è quella meno indagata in studi recenti), di Pietro Mareno Aleandro di Giovanni Cristoforo da Conegliano. Egli porta il nome della nobile famiglia di Motta di Livenza a cui appartiene la madre, Chiara di Galeazzo Aleandro, cugina di primo grado di Francesco, padre del celebre Girolamo (1480-1542) elevato al cardinalato da papa Paolo III nel 1538; nasce a Conegliano il 23 maggio 1470, come lui stesso specifica nel testamento autografo datato 11 settembre 1536 a Ceneda, noto nella lacunosa e scorretta trascrizione di Francesco Croce notaio di Belluno del 1735, 20 luglio.⁴⁵

La prima fase della sua vita è quella dell'umanista e filologo, «dominata dal viaggio in Francia

e dal breve coinvolgimento nella trasmissione di alcuni importanti testi letterari e filosofici»;⁴⁶ Questo periodo si chiuse con l'impresa editoriale del 1505, quando diede alle stampe a Venezia presso Giovanni Tacuino il *De temporibus* di Beda il Venerabile assieme al *De regionibus urbis Romae libellus aureus* di Paolo Vittore; nella lettera in prefazione sottoscritta a Padova e indirizzata al collezionista d'epigrafi veronese Battista Baldo, egli si qualifica come «Petrus Mareno ex Cornelianus».⁴⁷

Nella seconda fase «l'umanista lasciava il passo al curiale, prendeva gli ordini, e diveniva nel 1515 segretario del cardinale Domenico Grimani, patriarca di Aquileia (†1523), che l'Aleandro seguì fedelmente negli anni successivi, tra Roma e il Veneto, passando poi al servizio del nipote Marino», il quale gli succede quale patriarca aquileiese.⁴⁸

All'Aleandro è conferito il presbiterato a Roma nell'aprile 1511.⁴⁹ Già il 28 giugno 1511 è nominato vicario generale delle diocesi di Ceneda, Treviso, Padova e Vicenza; la nomina viene da Matteo, vescovo di Gerusalemme e governatore di Cesarea, e gli consente, tra l'altro, di conferire benefici e di riscuotere le rendite di quelli vacanti.⁵⁰

La svolta nella sua carriera ecclesiastica è dovuta, comunque, all'incontro con il cardinale Domenico Grimani, patriarca di Aquileia dal 1497 al 1522, che lo chiama presso di sé nel 1514, probabilmente in virtù della parentela con Girolamo Aleandro, anch'egli grande umanista, che proprio allora passava dal ruolo di rettore dell'università di Parigi a segretario del pro cancelliere di Francia, il vescovo di Parigi, e del principe vescovo di Liegi il quale lo invia nel 1516 come agente a Roma.⁵¹

Nel 1515, Domenico Grimani, di certo tra i più famosi e influenti cardinali, assegna a Pietro Aleandro dapprima l'ambito ruolo di segretario e poi, con nomina data a Civitavecchia il 24 agosto, quello di vicario per l'amministrazione secolare ed ecclesiastica della chiesa Collegiata di San Marco in Roma, della quale il cardinale veneziano deteneva il titolo come tradizione.⁵² Agli occhi di Domenico Grimani le doti di Pietro Aleandro dovettero essere davvero speciali se, oltre a queste nomine, altre ne seguirono a breve, quale segno inconfutabile di riconoscimento e fiducia non comune: prima il beneficio di Campomolino presso Oderzo e il canonicato della chiesa Cattedrale di Ceneda, in seguito, nel 1521, il canonicato della Basilica patriarcale di Aquileia.⁵³

Fra queste nomine, si situa quella del 20 settembre 1516 con la quale il cardinale Domenico Grimani, vescovo di Porto e patriarca di Aquileia, promuove Pietro Aleandro a pievano di Santa Maria di Pieve e ad arcidiacono di Cadore.⁵⁴ La sua fu un'investitura travagliata nel succedere all'arcidiacono Vendramino Soldano (1488-1515), e fu accolta solo dopo quella di ben quattro altri pronosticati successori.⁵⁵

In sintesi, è da ricordare che il 18 gennaio 1516 il Consiglio Generale del Cadore aveva nominato in questo ruolo Giovanni Battista Locatelli, protonotario apostolico e canonico di Ceneda, con la condizione che assumesse anche il plebanato di Pieve e vi risiedesse.⁵⁶ Il patriarca non conferma questa nomina, come richiestogli da Tiziano Vecellio di Vecello, notaio, incaricato dal Consiglio di recarsi a tal fine presso la Curia a Udine.⁵⁷ A nulla valse la protesta presentata al patriarca da Andrea Costantini che, in data 19 aprile, il Consiglio delibera di inviare a Udine per rivendicare «i diritti del Cadore» riguardo l'elezione dell'arcidiacono.⁵⁸ Pertanto, il 13 giugno, il Consiglio procede a una nuova nomina facendo ricadere la scelta sul prete Pietro Antonio Costantini, che era appena stato eletto vice pievano di Valle. Anche questa volta il patriarca dà risposta negativa in proposito.⁵⁹ Anzi, nello stesso mese di giugno nominò arcidiacono il protonotario apostolico Vincenzo Benedetti, riaffermando così il suo diritto di elezione.⁶⁰ Il mancato riconoscimento, questa volta da parte del Consiglio, determinò «l'interdetto patriarcale», che poté rientrare con l'intervento di prete Leonardo da Sacco, cappellano dell'Ospedale di Sant'Antonio di Pieve, incaricato dal patriarca di risolvere la questione, e con la rinuncia del Benedetti avvenuta a settembre.⁶¹

L'ultimo atto della vicenda vede il Consiglio nominare il 10 maggio 1517 Giovanni Battista Spazio, originario di Tossignano presso Imola, da un anno eletto a pubblico precettore nelle

scuole di Pieve e vicepievano.⁶² Al fine di comunicare la nomina al patriarca e richieder gli la conferma, il Consiglio incarica Barnaba Barnabò, membro del Consolato cadorino, e Antonio Vecellio di recarsi a Ceneda ad omaggiarlo il 5 giugno di quell'anno.⁶³ Proprio in quella circostanza si apprese la già avvenuta nomina patriarcale fin dal 20 settembre dell'anno prima, il 1516, e tenuta *in pectore*. Per inciso, la data del 20 settembre 1516 della nomina di PietroAleandro è concomitante con la rinuncia formale di Benedetti.

Il cardinale Grimani, conferendo il plebanato di Pieve e l'Arcidiaconato di Cadore all'Aleandro, suo segretario, dimostrava ancora una volta quanto gli stava a cuore *loius eligendi*. Si giunge, infine, al compromesso al quale il Consiglio decide di sottostare «poiché conosceva la potenza preponderante del Cardinale Grimani col quale per delicati riguardi esitava di cozzare la Repubblica stessa».⁶⁴ In data 18 agosto 1517, il Consiglio invia al vicario sostituto del patriarca, Bertrando Rundulo canonico di Caorle, Barnaba Barnabò con il notaio Nicolò Giuliola, per consegnare l'accettazione della nomina dell'Aleandro a patto dell'impegno a far salvo, in futuro, il diritto di elezione da parte del Consiglio.⁶⁵

Non si trattava solo di questioni giuridiche e procedurali. In realtà il Grimani, avendo ben presente la situazione del Cadore in quel momento, particolarmente travagliato per i contrasti tra le sue genti e non solo, ritenne che proprio l'Aleandro sarebbe stato in grado di farvi fronte con le sue doti.⁶⁶ Del resto, a inizio Cinquecento non erano mancati disordini per la scarsa autorità degli arcidiaconi, proprio su questioni sorte fra la Curia Patriarcale e il Consiglio; le chiese e i comuni tentavano di sottrarsi alla dipendenza dalla chiesa madre di Pieve, e gli arcidiaconi si rivelarono talora poco capaci e di scarse virtù sacerdotali.⁶⁷ La scelta dell'Aleandro fu, dunque, per il Grimani l'opportunità da cogliere per porvi rimedio, «poiché, per di più, si era insospettito che tra quei popoli cadorini, dipendenti dal Patriarcato di Aquileia, si diffondessero le novità di Lutero che cominciavano a serpeggiare in Germania».⁶⁸ A fronte di tutte queste problematiche, le mansioni del pievano e arcidiacono erano importanti, prevedevano che fosse a capo delle chiese del territorio, che istruisse le cause matrimoniali e verificasse i matrimoni illeciti, che convocasse il popolo per interrogarlo sulla vita e il contegno dei preti e pievani, inoltre che visitasse le parrocchie almeno ogni tre anni, o più spesso a sua discrezione, controllando, tra l'altro, anche la gestione economica delle stesse.⁶⁹

La volontà del Grimani e gli obiettivi da raggiungere insiti nella nomina di Pietro Aleandro poterono essere perseguiti inizialmente in sua assenza, come si è osservato sopra. A un mese dalla nomina, il 14 ottobre 1516, egli designa suo procuratore e vicario proprio Giovanni Battista Locatelli che mantiene questo ruolo fino al 1519.⁷⁰ Da tale data e fino al 1529 le funzioni di coadiutore e sostituto dell'arcidiacono spettarono a Giovanni Battista Spazio.⁷¹ Si può forse ravvisare in questo un altro compromesso: in definitiva egli scelse le personalità che a suo tempo il Consiglio avrebbe viste al suo posto, se non vi fosse stata l'opposizione patriarcale. Su indicazioni dell'Aleandro, l'azione di rinnovamento poté essere, grazie a loro, da subito incisiva, come si deduce più tardi dai documenti della fase in cui la sua presenza e partecipazione cominciarono ad essere dirette, vale a dire a partire dal 1525.

Al momento della nomina e fino al 1525, per l'appunto, PietroAleandro risiedeva prevalentemente a Roma con il cardinale Domenico. Frequentava l'Accademia promossa da Giovanni Goritz, il Coricio.⁷² Rivelatore delle amicizie e dei suoi interessi di allora è l'episodio riferito da Pierio Valeriano (Belluno 1477 - Padova 1558) nei suoi *Hieroglyphica*: la visita alle rovine di Roma compiuta nel 1521 assieme ad alcuni membri dell'Accademia Romana, fra i quali Pietro Aleandro e Giovanni Grimani, nipote del cardinale Domenico.⁷³

Fra l'altro, l'Aleandro fungeva a Roma da rappresentante di Marino Grimani, nipote di Domenico e vescovo di Ceneda fino al 1517, da quella data patriarca di Aquileia, avendogli ceduto strategicamente tale titolo lo zio che, a sua volta, acquisiva quello della cattedra cenedese, in virtù del diritto di regresso.⁷⁴

Il patriarca Marino Grimani in una lettera datata 23 marzo 1526 indirizzata a Gian Giorgio Trissino, il quale si trovava alla corte di Roma dal 1525, informa che l'Aleandro, suo rappre-

sentante nell'Urbe, gli aveva dato notizie sulle trattative in atto fra il cardinale Niccolò Ridolfi e il papa per concludere un matrimonio fra una Grimani e un Ridolfi, parente del papa.⁷⁵ A quella data, tuttavia, Pietro Aleandro aveva lasciato Roma per recarsi in Cadore.

I suoi intenti sono rimarcati nell'insieme degli inediti documenti del 1525, relativi a quello che possiamo qualificare come una vera e propria presa di possesso della chiesa cadorina da parte del pievano e arcidiacono, in piena consapevolezza del significato e degli obiettivi che tale dignità comportava, non solo canonicamente ma anche rispetto al passato recente. L'annuncio della venuta in Cadore è dato in Ceneda il 25 gennaio (doc. 1).⁷⁶ Obiettivo dichiarato è di rispettare la canonica visita alla Pieve e alle altre plebanali e cappelle, di sincerarsi del culto divino, della vita e dei costumi, sia del clero sia del popolo cristiano, e di verificare l'amministrazione dei beni.

Il patriarca Marino Grimani, con lettera del 31 maggio 1525 rilasciata dalla sua residenza alla Giudecca, lo autorizza formalmente a visitare per la prima volta le pievi del Cadore (doc. 2).⁷⁷ Le motivazioni confermano le ragioni della sua investitura da parte di Domenico Grimani fin dal 1516. Vi era l'occasione per il vescovo di riaffermare a colui che fu suo vicario generale a Ceneda le prerogative e l'autorità che gli spettavano in Cadore, quale pievano e arcidiacono. La missione, in particolare, come già direttamente annunciato dall'Aleandro agli interessati fin dal mese di gennaio, consisteva nel visitare come era dovuto la chiesa matrice, Santa Maria Nascente di Pieve, «ac dictas eius filiales visitandi, cappellanosque sive illarum rectores corrigendi, bona, redditus et quoscumque fructus eisdem spectantes quomodocumque cognoscendi, revidendi, recuperandi, si alienata vel forsam distractas fuerint, cum camerariis, provisoribus, seu fabricae dictarum ecclesiarum gubernatoribus quibusvis computandi debitorumve compellendi ad satisfactionem integram et generaliter omnia et singula faciendi et exercendi in premissis etcetera».⁷⁸ Si trattava, dunque, di una verifica davvero capillare sulla situazione morale del clero e sulla gestione economica di clero e regolieri, di tutti gli amministratori delle chiese cadorine.

Lo stile di governo pastorale dell'Aleandro emerge dalla convocazione dei pievani del 5 aprile 1525, in occasione dell'ingresso alla Pieve di Santa Maria, stilata dal notaio Antonio Vecellio, assunto come «scrivano» in prospettiva della visita alla quale partecipò per redigerne gli atti.⁷⁹ Essi dovevano presentarsi il venerdì e il sabato successivi all'arcidiacono con le rispettive bolle di nomina, «pena suspensionis divinarum».⁸⁰ La «congrega» fu l'occasione soprattutto per richiedere la formale dedizione e fedeltà del clero, per indicare stili di vita, i contenuti delle istruzioni da impartire al popolo, le devozioni, per convincere della bontà della visita arcidiaconale alle comunità. Gli *«Inventari del mobiglio delle chiese nelle visite dell'arcidiacono 1525-1528»*, redatti da Antonio Vecellio, si conservano nell'Archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore.⁸¹

Da questo momento l'interesse personale di Pietro Aleandro per le realtà del Cadore si intensifica. Si convinse ben presto che la soluzione ai problemi di questa terra necessitasse, comunque, di un intervento esterno della massima autorità.

Per prima cosa è da sottolineare come sia emessa in data 26 aprile la sentenza a proposito delle «Estese fatte dagl'intervenienti di Valle e dagl'intervenienti della chiesa di Santa Maria di Pieve, avanti monsignor reverendissimo Filippo Daniello Auditore di monsignor reverendissimo Tomaso Campeggio, Legato in Venetia»; con essa si sanciva l'inamissibilità della richiesta del pievano di Valle di non presentarsi a Pieve al rito del Sabato Santo.⁸² È questo l'annuncio di posizioni ancor più determinate.

Difatti, l'Aleandro induce il patriarca Marino Grimani (per altri il cardinale Girolamo Aleandro) a far presente a papa Clemente VII la situazione della chiesa cadorina, chiedendo un solenne provvedimento.⁸³ Ottennero la Bolla data in Roma il 24 luglio 1526, che si ritiene di fatto fino ad oggi inedita nella sua versione autentica (doc. 4).⁸⁴ Il testo entra nel merito specifico delle problematiche fatte presenti al pontefice: «sane non sine gravi mentis nostrae perturbatione ad nostram pervenit notitiam». È ribadita l'antica autorità canonica dell'arcidiacono, in specifico

54.

An. 1526.
9. Kal. Aug.
=

CLEMENS EPU^s
Seru. Servor. Dei ad perpetuam
rei Memoriam.

Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ
cunctor. Christi fidelium Matri et Magistræ
Divina Clemencia præfidentes, ex debito Nobis com-
missi Pastoralis Officii, super gregem omnem attenti
vigilant compellimur, ut nostræ Provisionis Opere sin-
guli Cuiusque ejusdem, in semitam veritatis, et justitiæ
salubriter dirigantur, ac periculis Animarum, et
scandalis obvitent, ne aliqui in divinum errorem laban-
tur, et si qui forsitan irruerint, Ecclesiastico districto
iurisdictione ad Caulam Dominicam seculo revocan-
tur, improbiq. et potius foras abscendantur, ut illos
namque seminales nominatur, perniciosæ audaciæ
coercatur, et inobediencia ulciscatur, ne eorum con-
trarij ceteri Fideles inficiantur, præsumptio inex-
lescat, et peruersitas extollatur.

Sane non sive gravi debet minas nostræ
perturbationi ad Nosram pervenit Notitiam, qua-
liter à tempore, cuius contrarij memoris hominum
non existit, Archidiaconi Aquilejens, et Sauria,

a

nelle cause matrimoniali, nel poter assolvere a tutti i casi riservati al vescovo, nel celebrare la visita triennale o più di frequente alle chiese, occasione questa per l'esame delle amministrazioni, per verificare la condotta di preti e laici e per poter prendere i provvedimenti necessari al riguardo.⁸⁵ In particolare, si conferma la consuetudine antica per cui l'arcidiacono doveva mandare a prendere il Sacro Crisma e l'Olio Santo ad Aquileia e distribuirlo il Sabato Santo ai pievani e curati a lui sottoposti, i quali erano tenuti a recarsi presso l'Arcidiaconale di Pieve, nella quale si svolgeva il rito della benedizione del fonte battesimale e dei ceri pasquali a cui dovevano prendere parte «iuxta ritum patriarchalem Aquileiensem sibi antiquitus observatum». Successivamente, ritornati alla propria chiesa, portando con sé gli Olii Santi, il cero e l'acqua santa, i pievani e i curati avrebbero potuto celebrare i riti pasquali.

Il popolo sarebbe stato scontento di tale usanza e si ribellava, in quanto se era onorevole per Pieve, era scomoda a quanti erano obbligati a presenziarvi e per i fedeli; causava, inoltre, l'assenza forzata dei parroci nelle proprie comunità il Sabato Santo.⁸⁶

La Bolla papale ribadisce, invece, la consuetudine, adducendo una motivazione ben più rilevante per quei tempi rispetto a quella di un malcontento popolare dettato da questioni pratiche. Dopo aver dato l'elenco delle cinque pievi su otto i cui sacerdoti si erano ribellati alla consuetudine, la loro protesta è considerata dal papa imitazione di errori luterani. I sacerdoti che ne sono protagonisti sono ritenuti «spiritu maligno inducti temeraria praesumptionis audacia in rebellionem insurgentes ac nefarios errores lutheranos imitantes». Solo così si spiega anche la durezza dei provvedimenti di condanna agli inobbedienti come, tra l'altro, la scomunica e l'anatema.

La Bolla stabilisce inoltre l'assetto regolare, cioè in tempi fissati, delle rogazioni, perché celebrate liberamente e causa di comportamenti poco consoni o addirittura gravemente immorali specie per la promiscuità: «parochiani temporibus rogationum cum suis vexillis et crucibus modo in unum, modo in alium locum interdum per sex vel septem millia distantem accedunt ac mares et feminae mixtim arva, prata, nemora et silvas anbulant et hora prandii ibi discumbunt et stupra committunt, matrimonia vetita contrahunt». Ugualmente, durante queste rogazioni si commettono altri gravi comportamenti occasionati dalla rivendicazione delle precedenze: «et quandoque nonnulli cruces et vexilla sua anteferre volentes, ac noster sanctus est maior vestro dicentes, ad arma deveniunt et diversa inconvenientia subsequuntur et quae ad laudem et honorem Dei laudabiliter ordinata sunt, illis ad ignominiam, et opprobrium nominis utuntur».⁸⁷

Nel fissare il tempo per le rogazioni e le norme dello svolgimento, con l'obbligo delle chiese a parteciparvi, Clemente VII nella sua Bolla si occupa persino della precedenza della croce e dello stendardo di San Tommaso di Pozzale: «... statuimus et ordinamus quod dicti plebani cum plebanis Sancti Steffani de Comellico et Sanctorum Iacobi et Philippi Sancti Viti dicte diaecesis parochialium ecclesiarum imediate ac post crucem et vexilla Sancti Thomae de Pozziol subsequi et deinde cruces et vexilla secundum ordinem bonae memoriae Dominici episcopi Portuensis cardinalis Grimani nuncupati et patriarchae Aquileienses tradita et per ipsos parochianos per instrumentum publicum acceptum ...».⁸⁸

Un altro aspetto è da sottolineare in questa occasione della Bolla clementina, quello dell'obbligo, a cui si richiamano i parrochiani laici che gestiscono l'amministrazione delle chiese e cappelle, a presentare i conti all'arcidiacono *pro tempore* in concomitanza della sua visita, che trova motivazione anch'esso nel fatto che preti e laici non cadano in errori «ne 'lutheriana' labes pestifera subsequatur». In tale circostanza sono tenuti ad accogliere le richieste di controllo: «inquisitionem admittant ac 'notam relictorum' ad fabricam et reparationem indigentiarum ac illarum reddituum bonorum mobilium tradant et computa ostendant».

Nel contempo è ribadito l'equilibrio delle responsabilità nell'amministrazione sottoposta all'approvazione e consenso dell'arcidiacono ma nella quale si riconoscono anche gli antichi diritti degli abitanti: «neque laici aliqui de administrationem bonorum ecclesiarum huiusmodi sine consensu archidiaconi et plebanorum earum ecclesiarum et nisi prestita de bona admini-

stratione et reddenda singulis annis cum interventu plebani et maioris partis illorum parochianorum rationum cautione, nisi quantum eis a iure vel antiqua hactenus observata consuetudine eis permittetur, seingere quoquo modo praesumant».

Va infine osservato come nella Bolla si suscitò in più occasioni e con grande forza la minaccia luterana che essa vuole combattere in questi luoghi, con ammaestramenti e correzioni che si sottolinea essere promulgate *motu proprio*, anche se in premessa si era fatto riferimento alle dolorose notizie pervenute al papa: «Nos, quorum est auctoritatem et iura ecclesiarum et personarum earundem, quantum cum Deo possumus conservare et scandalis et erroribus obviare ac temerariorum ausus debita correctione compescere cupientes, praemissis ad perniciem evidenter cedentibus ut ne pestifera luterana labes per varios vicos introducta occulte serpat, sed cooperante Domino passim radicitus reveletur omni salubri quo possumus remedio providere, motu proprio, non ad alicuius Nobis super hoc oblate petitionis instantiam, sed de Nostra mera deliberatione et ex certa scientia ac de apostolica potestate plenitudine, omnes et singulos [...] requirimus, monemus et hortemur in Domino [...] sub poenis ...».

A prescindere da quanto chiarisce la Bolla di Clemente VII - qui presentata per la prima volta nella sua integralità - , l'interpretazione della situazione creatasi nel 1525 agli occhi dell'arcidiacono Aleandro nella sua reale gravità, che va oltre gli apparenti problemi pastorali e di disciplina di questa chiesa particolare, è proposta da Ennio Concina.⁸⁹ Nel rifiuto di osservare gli antichi rituali da parte di cinque delle otto pievi dell'Arcidiaconato cadorino, con quella di Valle in testa, lo studioso coglie un collegamento con il fatto che «appena cinque anni prima Lutero, delineando i caratteri d'una chiesa nazionale tedesca, aveva auspicato, tra l'altro, l'abolizione dei pellegrinaggi. È chiaro come tutto ciò poteva essere visto come assai pericoloso da chi avesse considerato come la regione, confinante con paesi di lingua tedesca, fosse anzi attraversata dalla via che da Alemagna raggiungeva Venezia. E che allora tutto il mondo contadino, dal Tirolo alla Carinzia, alla Carniola, alla Stiria era sconvolto da tumulti e rivolte».⁹⁰ La problematica che la Bolla papale suscita e corregge riguarda sì le pratiche devozionali, quelle del pellegrinaggio o meglio in tal caso specifico delle rogazioni, ma soprattutto si appunta su quella che mina l'unità della chiesa e che ravvisa il pericolo di un'autonomia delle comunità in uno spirito luterano insita proprio nell'opposizione a partecipare ai riti del Sabato Santo.

La Bolla di Clemente VII causò le proteste di Valle, Vigo, Domegge, Auronzo, Lozzo e Lorenzago, ovvero delle chiese dipendenti da Pieve.⁹¹ Pertanto, si può osservare che con il sopraggiungere della Bolla, richiesta di fatto da Pietro Aleandro attraverso il patriarca aquileiese, che ne ispirarono il testo verosimilmente attraverso una relazione scritta, si sia inasprita la situazione nell'Arcidiaconato del Cadore, cioè nelle comunità che si riunivano e riconoscevano nelle otto chiese parrocchiali «ecclesiae plebes nuncupatae» e nelle ventiquattro «*sine cura* cappellae nuncupatae ecclesiae», fra le quali Pozzale.⁹² In ogni caso, se la dottrina luterana non attecchì, le problematiche interne allora affrontate con un atto risoluto e un documento della massima autorità, quella pontificia, erano destinate a durare ancora per secoli, e non certo per colpa dell'Aleandro.⁹³ Può sembrare incredibile, e di certo non è senza significato che due secoli dopo la promulgazione della Bolla di papa Clemente VII sul Cadore se ne riproporrà la copia a stampa, a tal punto manipolata da lasciare intendere che non si tratti di negligenza tipografica o dei curatori, ma piuttosto di un deliberato lavoro rispondente a interessi antichi, ma attuali, da tutelare in un ambiente indubbiamente conservatore al riguardo dei propri privilegi.⁹⁴

Nonostante gli auspici e le intenzioni, agli inizi del 1527 l'Aleandro lascia il Cadore per Roma dove si reca con Marco Grimani, fratello del vescovo Marino. Lo si deduce da un carme latino di Francesco Manini, canonico di Cividale del Friuli, che si congratula con Pietro Aleandro iunior, nipote del nostro arcidiacono, perché i due sono ritornati in patria salvi dalla «captivitas» di Roma: il sacco è del 6 maggio di quell'anno.⁹⁵

Nel concistoro del 3 maggio, a pochi giorni da quell'evento epocale, Marino Grimani era stato creato cardinale *in pectore*, e si dovette attendere il 19 febbraio dell'anno seguente il breve papale che lo comunicava alla Repubblica, per cui la cerimonia ufficiale per la consegna delle

berretta rossa poté tenersi a Venezia solo l'8 marzo 1528.⁹⁶ Il legame di Aleandro con i Grimani trova un'interessante attestazione in questa circostanza anche nella lettera che Gregorio Amaseo gli indirizza da Udine, dove è maestro pubblico, in particolare di Pietro Aleandro iunior, affinché si faccia portavoce delle congratulazioni al nuovo porporato (doc. 4).⁹⁷

Pietro Aleandro è ben presto di nuovo in Cadore. Il 18 luglio 1527, egli interviene da Pieve nella questione fra Pozzale e Domegge sulla precedenza delle Croci nelle processioni delle rogazioni.⁹⁸ È un fatto emblematico della situazione e mentalità di queste comunità che l'Aleandro debba ribadire, in sostanza, per casi specifici la validità delle consuetudini liturgiche e devozionali appena sancita con la Bolla di Clemente VII. Ora, la questione fra Pozzale e Domegge riguardava un problema, in fondo, analogo a quello che determinò tale pronunciamento.⁹⁹

Per inciso, si può ben intuire anche a fronte di questi altri fatti sulle precedenze, e alla loro risonanza, quale significato potesse avere per il senso di identità e di appartenenza di Pozzale il poter fregiare la propria chiesa di una pala d'altare proveniente da Venezia, opera di un maestro di chiara fama.

Dopo qualche mese di soggiorno in Cadore, rientrato a Vicenza dove preferisce vivere, l'Aleandro deve intervenire in data 14 marzo 1528 su una questione, sollevata questa volta da Valle, relativa all'annoso problema dell'obbligatorietà del pievano di presenziare ai riti del Sabato Santo presso l'Arcidiaconale di Pieve.¹⁰⁰ Nulla è mai risolto definitivamente.

L'attività pastorale di Aleandro a Vicenza, negli anni che seguono, getta luce sul suo atteggiamento vigilante, che continuava a mantenere anche in Cadore, al riguardo di problematiche peculiari e attualissime: lo stato di decadenza del clero, come pure delle comunità religiose nella fattispecie vicentine, e la propagazione delle dottrine luterane.¹⁰¹

La sensibilità spirituale che Pietro Aleandro manifesta di fronte a particolari situazioni di religiosi vicentini è la stessa con la quale intraprende la sua azione pastorale in Cadore. Ad esempio, a Schio ammonisce i Confratelli della Scuola dei Battuti che «disciplina debet interiora cordis percuotere»; posto di fronte alla santità di vita e povertà delle benedettine di San Girolamo a Bassano gioisce fino alla commozione nel rendere grazie a Dio.¹⁰²

Gli intendimenti pastorali e la spiritualità dell'arcidiacono Pietro Aleandro nei riguardi del Cadore emergono dalle lettere indirizzate al Comune e al popolo cadorino del 1 ottobre e del 26 novembre del 1530, in cui chiarifica in prima persona il suo atteggiamento, con sincerità di cuore (docc. 5, 6).¹⁰³ Nella prima ricorda di aver nominato un vice arcidiacono, prete Alessandro Personeno, accondiscendendo ai desideri dei Cadorini.¹⁰⁴ Soprattutto definisce una sorta di bilancio e, nello stesso tempo, offre un'indicazione programmatica di ampio profilo per il futuro del Cadore. Egli pone, infatti, l'accento sul suo intendimento di paciere, nella convinzione che sono beni primari «la pace, unione et bona intelligentia», nonché sul riscontro avuto in questa ricerca presso persone ben disposte, si direbbe in una nuova generazione motivata e responsabile, cresciuta ai suoi anni. Nondimeno, accentua la sua risoluta attività per la restaurazione dell'autorità dell'arcidiacono, come premessa per addivenire a tali raggiungimenti. La prospettiva politica è contenuta nel passaggio in cui l'umanista Aleandro ricorre all'aforisma di Salustio: «ben sapete li homini fano li lochi et a quelli dano autorità, dove considero che Pieve et Valle, ben intendendosi et ammandosi, potriano fare ogni bono efecto et ampliare la dignità et bon nome de la Valle di Cadubrio, certi nel dicto di Salustio '*Concordia parva res crescunt discordia maxime dilabuntur*'».¹⁰⁵

La conclusione della lettera, nella quale annuncia anche gli intendimenti di un intervento nella chiesa plebanale a sue spese, di cui si dirà in seguito, è altresì rivelatrice dell'atteggiamento, in generale, dell'Aleandro verso le comunità cadorine, tenuto si potrebbe dire fin da subito, da quando dopo la nomina risiedeva a Roma: «Vi ho voluto dir queste poche parolle aziò conosciate che anche da lontano io vedo, farò dal canto mio quello potrò et debo et poi laserò il corpo a Cui, regendo il tuto, vede il cor de li homini».

Ne emerge una consapevolezza alta del ruolo ricoperto, delle azioni compiute e ancora da compiersi in un contesto che ha ben noto per le sue difficoltà intrinseche. Risalta una vigilanza pa-

terna incessante, convinta, sincera e a pieno raggio.

Probabilmente, la maggiore libertà dagli impegni a Vicenza consentì a Pietro Aleandro di ritornare in Cadore nel 1534.¹⁰⁶ Nell'autunno di quell'anno compì la visita alle varie comunità cadorine, facendosi accompagnare da Vittore Bontempi di Venezia, già frate domenicano, suo segretario, e curato di Peraròlo.¹⁰⁷

Nella visita commise qualcosa di irregolare. Secondo Ciani, che si basa sui documenti pubblici, sembra che l'Aleandro abbia costretto gli amministratori e i giurati di quelle chiese a consegnargli il denaro disponibile. Il Consiglio, il 7 ottobre, si appellò al patriarca, senza ottenere soddisfazione.¹⁰⁸ L'arcidiacono fu tolto dalle difficoltà, molto probabilmente, dal cardinale Girolamo Aleandro, allora Legato Apostolico a Venezia (e per il Veneto).¹⁰⁹ Questi, per tramite di Antonio Vecellio di Agostino, quale nuovo vicario dell'arcidiacono, presentò al Consiglio un monitorio che intimava di revocare entro quindici giorni le deliberazioni prese a proposito delle «estorsioni».¹¹⁰

Un problema analogo era sorto anche in precedenza, poiché il Consiglio in data 15 gennaio 1529 aveva inviato Tiziano Vecellio di Vecello, notaio, presso la Curia Patriarcale per presentare un'interrogazione circa il diritto dell'arcidiacono che gli fossero compensate le spese in occasione delle sue visite.¹¹¹

In altri termini, quali che fossero i fatti e le reali responsabilità di Pietro Aleandro in proposito, si era colta l'occasione per minare l'autorità dell'arcidiacono che egli aveva cercato faticosamente di restaurare. Lasciò il Cadore per raggiungere la sua residenza a Ceneda (acquistata con i proventi del vicariato di Vicenza), dove il 30 ottobre 1534 emise l'ennesima sentenza riguardante le spese incontrate dai pievani e dalla chiesa di Valle nella causa per la questione del Sabato Santo.¹¹² Fin dal 7 ottobre 1534 aveva rinunciato al titolo di pievano a favore del nipote Pietro de Magistris, ovvero Pietro Aleandro iunior, mantenendo invece l'ufficio di arcidiacono, come si accerta anche nel suo testamento. Muore a Roma nel 1540.¹¹³ Da quel momento si riapriva, pur sotto altre forme, il contezioso per la nomina del successore fra il Consiglio del Cadore e la Curia Patriarcale, con protagonisti, questa volta, Pietro de Magistris (Pietro Aleandro iunior) e Antonio Vecellio.¹¹⁴ Il cardinale Girolamo Aleandro, allora arcivescovo di Brindisi, faceva a tempo, il 6 e 24 novembre 1541, a indirizzare due lettere di raccomandazione finora inedite, di tono formulare piuttosto che poco convinte, al patriarca cardinale Marino Grimani per il conferimento dell'Arcidiaconato al giovane rampollo della famiglia.¹¹⁵ Per l'ennesima volta, nulla è mai risolto definitivamente.¹¹⁶

Alla luce di questi fatti e di una rapida involuzione è da leggere la modalità con la quale è salutata favorevolmente la nomina del successore di Pietro Aleandro, il nipote Pietro Aleandro iunior. Sono affatto trascurati nella letteratura cadorina (si ritengono anzi inediti) la lettera e i due sonetti che Vincenzo Vecellio, ammirato anche da Pietro Aretino («sète, sendo solo in Cadore, un altro Apollo in Parnaso»), indirizza all'arcidiacono in occasione della sua prima visita al Cadore (doc. 9).¹¹⁷ Il giovane cugino in primo grado di Tiziano, destinato nel 1540 a ricevere il titolo di notaio da quest'ultimo quale Conte Palatino, si felicita della venuta dell'Aleandro iunior a nome della comunità: «tibi, non tam meo, quam totius huiusce Reipublicae nomine vehementer gratulor».¹¹⁸ Plaude all'intenzione di risiedervi: «Nam etsi civitas magna voluptate adfecta sit, quod ad nos saltus et nemora aliquando diverteris, nunc tam universa provincia, te presente, usque adeo exultat et gaudio triumphat». Al di là di intenti laudativi di rito, certo risulta chiara la consapevolezza della statura di quest'uomo di chiesa e delle sue prospettive alte. L'Aleandro è additato a «exemplum rarae cuiusdam probitatis et virtutis». Si mettono in luce le doti del religioso e dell'umanista «... praeter literarum divinarum et humanarum cognitionem, quae in te plurimum elucescit, quaevis in hominibus sacris iniziati non leviter desiderari solet». Si riconosce che ha già saputo risollevare dalle difficoltà e migliorare la vita dei Cadorini: «mutata vitae ratione sub te medico quasi praesentaneum quoddam remedium acceperint, ad meliorem frugem sese receperint».

Il contenuto dei due sonetti è analogo: «vi mira et honora/ Il bel Cadore»; le some che egli im-

[illegible]

Et quando manifestum est fuisse in meo uosque & de
 nostri, si ut rimemur tanto tempo quanto ui-
 uerem, cum honor del loco & contento nostro. pat
 que ben sapere li bonum fino li lodi. & a quelli
 vomo amorem, non amando. et puer & uale
 ben intendendi. & amandoli potuimus fieri qui bene
 effecit & compler la dignum & boni nome de la
 uale di Cadubris. Certe nel duto de la lussio. Conter
 diu puer ut exequim discordia magnam de la
 burruu. pueri et nro officio amandoli de
 fide, que debet, pueri de opem qui bene uisus
 ne maior existim quanta la pace uisum. Et
 bona fraternitatem cum uoi, Et de qui aduerti et
 mi boni melle a resolutione de uisum la causa
 de la spere sequit, quid siu pueri puer. uisum
 & optima concordia tra uoi boni uisum & pueri
 de la spere in resolutione, mi pueri ad opem
 de omnia fuisse posto obstaculo. tra li boni, pueri
 fide de pueri, quid non credo. Io que pueri
 Conter alui pueri quid a mi agendum su
 Et pueri de la honesta causa de uisum &
 de pueri bona semper laudata la pueri mia
 de la & la pueri sua mater Capo nostro
 in pueri. et la melle mia & uisum & boni
 qui mi uisum in qto, pueri de omnia & de
 de quid ad melle. Idem in consensu & pueri
 & in uoi qui bene & mi consoli, offerendum semper
 melle pueri. 1570

V. pueri Alui & pueri. Cadubris
 in uisum

Mi sumori Etiam dir due paroll. Qua uolbi d' meo far un
 sacrificiu. aplo il congnomli. E parui ad alquon di prouida
 E la sacrificiu uolbi d' mediana si fadur de romolo. E così
 il prouimento uolbi li liby. E parui mediana stessa più scun p
 la humidit. E di fuori a caro il loro si fadur un fido
 qual condurre l'acqua qual prouida p l'umori. E l'umori
 nulla si f. p't in q'sto uolbi es guadagno uolbi si mout
 quando si f. so li pontes orna mout d' p'ntamento.
 Etiam fci due primipio a uno bello ornamento. p lo sacro
 mento. E fin q. lo p'ntamento più d' p. d'ur d' mout
 Et se la fabrica la p'ntamento uolbi restituit. E d'ur uolbi
 p' mout uolbi. Et d'ur al mout. Et il uolbi uolbi p'ntamento
 apin d' d'ur. Et mout, Et fin uolbi mout si cur
 no uolbi fadur di sollicitud. q'mo se tal ornamento uolbi
 hauer a restit a p'ntamento mout di li. Et mout si uolbi
 In spem. uolbi p' d'ur de li, sup l'oro. Un p'nto di diligetia
 E q'sto si ha ad fadur ad l'oro de d'ur. E ornamento di
 la uolbi p'nta p'nto del p'nto mout d'ur. de la p'nta d'ur
 tian. E mout mout. Et t'ur d'ur a l'oro de mout
 mout uolbi. uolbi mout mout. Et mout ad d'ur.
 uolbi seguen. Hauer d'ur la p'nta mout mout
 uolbi d'ur p'nta d'ur. E l'oro mout cura al loro suo
 Conuentione ad mout d'ur p'nta d'ur. E ego conuentione
 ad mout. uolbi uolbi d'ur q'sto p'nta p'nta. uolbi conuentione
 et mout de l'oro mout uolbi, fadur dal mout mout q'sto
 p'nta. E d'ur. E p'nta l'oro il corpo a l'oro uolbi il uolbi
 uolbi il cor de l'oro mout.

pone sono accettate e sono comprese nella loro finalità, si esprimono i voti perché riceva la meritata dignità episcopale. Dietro queste parole si celano reali difficoltà, il momento rimane cruciale, anche dopo il Breve di Clemente VII e l'azione di Pietro Aleandro senior nell'attuare le direttive.

COMMITTENZE DELL'ARCIDIACONO PIETRO ALEANDRO: CURA PASTORALE E ADEGUAMENTI LITURGICI

A corollario della proposta congetturale sulla commissione da parte dei Regolieri di Pozzale del 'polittico' di Carpaccio, ottenuto negli anni di avvio dell'azione pastorale dell'arcidiacono Pietro Aleandro, si può porre un quesito. Se ci siano state o meno iniziative dirette da parte di quest'ultimo, quale ispiratore di un rinnovamento della vita religiosa, anche nell'ambito dell'adeguamento degli edifici sacri, dei loro arredi, di quanto serve al decoro del culto divino, di sculture e dipinti. Attraverso il profilo della sua azione si è potuto almeno tratteggiare la mentalità dei Cadorini in quegli anni, e comprendere l'attaccamento delle loro comunità, si direbbe in gelosa e talvolta conflittuale autonomia, alla gestione dei Lumi, quindi anche a tutti gli aspetti connessi alla vita liturgica e devozionale. L'Aleandro non poté o non volle competere, a quanto sembra. Comunque, lasciò un segno della propria presenza nella sua plebanale.

La citata lettera pastorale indirizzata al Comune e al popolo cadorino del 12 ottobre 1530, a cui si aggiunge l'allusione contenuta nella lettera del 26 novembre successivo (docc. 7, 8), è l'occasione per soffermarsi su aspetti pratici. L'arcidiacono emerge quale committente rivolto al rinnovamento della chiesa di Pieve, fa presente che ha promosso interventi nella sacristia vecchia e moderna «aziò li libri et paramenti stessero più sciuti», e annuncia: «Io li ponerò ornamenti che piacerano. Etiam feci dar principio a uno bello ornamento per lo Sacramento et fin qui ho exbursato più de XX ducati de mio. Et se la fabricha ha exbursato voglio restituirli et tutto vadi per mio conto».¹¹⁹ In proposito non manca di accusare il suo isolamento anche nelle iniziative concrete con espressioni sentenziose ma sentite. Riguardo i lavori nelle sacristie rimarca che «niun se move quando si faza», e a proposito della nuova iniziativa che annuncia osserva «niun si cura ne tale impresa di sollicitar». Tuttavia, oltre a chiarificare in prima persona il suo atteggiamento pastorale con sincerità di cuore, come sopra si è sottolineato, anche in questo caso egli coglie l'occasione per un ammaestramento e sprone di fronte all'immobilismo. Ricorda, infatti, come l'iniziativa non vada solo a perpetua memoria della sua presenza: «A me ce va la spesa, a voi, per esser de li super locho, un poco de diligentia, et questo si ha ad fare ad laude de Dio et ornamento di la vostra zesia». Soprattutto aggiunge «Perhò dil poco amar Dio, di la poca devotione et manco curar le cose che sono a salute de anime vostre, non vi maraviolate se molte adversità vi seguono, havendo per capo la Sacratissima Vergene doveresti esser più devoti et haver maior cura al loco suo».

La vicenda della custodia del Santissimo Sacramento a cui l'Aleandro si riferisce si dimostra prolungata e travagliata, poiché si segue ancora in due documenti inediti: il primo è una sua lettera autografa da Ceneda ai Sindaci di Pieve del 4 marzo 1534, nella quale si occupa dei pagamenti al tagliapietra maestro Nicolò.¹²⁰ Apprendiamo che quest'ultimo teneva bottega in Cividale di Belluno dalla sua missiva datata 11 gennaio 1535, che inoltra tramite il figlio ai sindaci di Pieve (Girolamo Zanini e Baldassarre Verbolini), nella quale si specifica trattarsi della «cosa del deposito», cioè del tabernacolo per il Santissimo Sacramento (figg. 15, 16, 17).¹²¹ In verità, sono questioni piuttosto comuni il contenzioso fra il tagliapietra e l'arcidiacono circa i pagamenti e le modalità che coinvolgono i Sindaci, com'è pure la premura di concludere la faccenda con l'intervento di costoro. Non trascurabile è, invece, un dato che il tagliapietra Nicolò ha a cuore e rende noto in questa circostanza ai Sindaci: «Voi sapete come sta la sententia: ho parlato con messer Francesco Vecellio dipintor il qual fece la sententia et si of fesse far la dipintura per doi ducati come persona et homo da bon che non vien al manco. Ritenete li doi ducati esser a conto mio, et darli a lui per ditta dipintura, del resto scriveteme quando debba venirlo a tuor, acciò io possa con essa fede di esser in accordo con voi io possa andar da mon-



15 Nicolò da Cividale di Belluno lapicida, *Custodia del Santissimo Sacramento*, Pieve di Cadore, chiesa Arcidiaconale di Santa Maria Nascente.

signor Piero questo san Tician [festa liturgica il 16 gennaio] perché mi daghi el mio resto, tanto più la cosa importa che sua signoria è per partirse et è per andar a Roma».

Il «deposito» si conserva tuttora provvisto della porticina di rame con dipinto il *Cristo Passo* (fig. 18), immagine specificatamente eucaristica dell'Uomo dei dolori che si erge dal sepolcro a occhi chiusi e mostra i segni del Crocifisso. Le menzioni antiche del manufatto, collocato *in cornu Evangelii* secondo la testimonianza del Barnabò del 1730, non assegnano la paternità del dipinto.¹²² La fortuna critica annovera l'attribuzione a Tiziano in una comunicazione di Adolfo Venturi, e attualmente quella generica di un pittore vecelliano della seconda metà del Cinquecento.¹²³

Sul gradino del «deposito» è scolpito lo stemma dell'Aleandro, inequivocabile perché fiancheggiato dalle sue iniziali; rimane da interpretare invece quello dell'architrave che presenta una lettera «M» in capitale che forse allude alla titolarità mariana della chiesa plebanale.

Con una lettera autografa inedita da Ceneda del 24 aprile 1535, indirizzata ai Sindaci di Pieve, Pietro Aleandro pone il veto alla loro volontà di imporre alla popolazione le spese per l'erezione del campanile, temendo l'insorgenza di dissidi anche con gli abitanti di Valle.¹²⁴ È chiara l'incomprensione con i Sindaci, tanto che nel ribadire le sue prerogative di poter manifestare un dissenso, l'arcidiacono non manca di ricordare amaramente «più fiate sono venuto de lì ma mai havete voluto condiscendere a farmi la casa dove possa habitare anco in questo trascorso, pur attendendo che *nefasti discretionē* che a tal fabricha sete venuti».

In positivo, alcuni aspetti della sua attenzione e sensibilità si ricavano dalle indicazioni sugli ade-



16



17

16, 17 Nicolò da Cividale di Belluno lapicida, *Custodia del Santissimo Sacramento*, particolari degli scudi con il monogramma di Maria Vergine (?) e stemma di Pietro Aleandro, Pieve di Cadore, chiesa Arcidiaconale di Santa Maria Nascente.

guamenti liturgici di plebanali e cappelle, come avviene di prassi in occasione delle visite pastorali. Il notaio Antonio Vecellio non si profuse, tuttavia, in annotazioni negli atti da lui stilati.

Si consideri, a titolo d'esempio, quello della prima visita dedicata alla plebanale di Santa Maria risalente al primo aprile 1525.¹²⁵ In particolare, per prima cosa, «vidit pallam cum pluribus figuris inauratam cum imagine ipsius gloriosissimae Virginis in medio et a lateribus beatorum apostolorum Petri et Pauli». Stabili l'adeguamento del tabernacolo poiché «pro tanti sacramenti venerazione, ipse locum vidit satis indecens. Unde decreti quod fiat unum lapideum sculptum et depictum cum capsulis antipressis». Come si è visto, provvederà più tardi lui stesso a proprie spese a questa commissione. Nell'occasione visitò anche la sacristia accompagnato dal suo sostituto, il prete Giovanni Battista Spazio e dal cappellano il prete Matteo Soldano, da Giacomo Alessandrini notaio e da altri. Ordina l'inventario, scrupolosamente riportato da Antonio Vecellio, nel quale tra le suppellettili sacre si trova «Uno pallio altari damaschini cremisini cum Jehsu de medio aurato», identificabile nel piviale che ancora si conserva.¹²⁶

Si ponga a confronto quest'atto con quello della visita alla cappella di SanFommaso a Pozzale



18 Francesco Vecellio, *Imago pietatis*, porticina della custodia del Santissimo Sacramento, Pieve di Cadore, chiesa Arcidiaconale di Santa Maria Nascente.

(doc. 4)²⁷ Nell'atto relativo alla chiesa plebanale l'attenzione è rivolta al *Flügelaltar*, in quest'altro la menzione particolare spetta al 'politico': «Et primo reperit unam pallam novam satis pulchram cum tribus figuris, videlicet imaginem gloriosissimae Virginis Mariae in medio et ab uno latere sancti Tomasii et ab altero sancti ...». L'accento è posto sul fatto di essere nuova e «satis pulchram», cioè bella più che a sufficienza. Così interpretato, l'avverbio indicherebbe quasi un'inattesa qualità per il luogo. Anche il vessillo processionale dedicato a san Tommaso risulta nuovo.

Non ci si può aspettare di certo il nome dell'autore della pala per quanto recente, sarebbe cosa del tutto inconsueta per l'epoca e, comunque, per questi documenti. Sorprende, semmai, che il verbalizzatore, il Vecellio, abbia dimenticato nel momento di redigere l'atto il nome di uno dei santi, quello del vescovo Dionisio. Quel che contava era l'adeguamento soprattutto sotto il profilo tipologico dell'opera e, in ogni caso, il suo contenuto iconografico, a prescindere dall'om-

missione riguardante uno dei santi. Sotto questi aspetti, dunque, l'opera era «satis pulchram», ma poteva anche essere definita sotto il profilo liturgico «satis congruam», e non erano perciò necessarie altre chiose.

La prima menzione in assoluto di cui si abbia conoscenza del 'politico' di Carpaccio di San Tommaso di Pozzale, avviene in un contesto nel quale si verifica l'adeguatezza della celebrazione del culto divino, nel quale l'arcidiacono Pietro Aleandro prega con il popolo, impartisce la sua catechesi, ammonisce a una santa condotta, detta l'organizzazione pastorale convocando nella plebanale, o garantendo il servizio liturgico in loco con calendario definito, nel quale verifica l'amministrazione del Lume.

In simili situazioni, nelle visite patriarcali successive, per un secolo a venire, non si raccolgono altri dati specifici sul 'politico' di Carpaccio, rimasto al suo posto sull'altare maggiore della chiesa di Pozzale.¹²⁸ L'edificio sacro conobbe trasformazioni e nel 1548 quello nuovo fu consacrato da Luca Bisanzio, vescovo di Cattaro, suffraganeo del patriarca di Aquileia.¹²⁹ Con tutta probabilità sono destinati a soddisfare le spese del Lume di San Tommaso i proventi derivanti dalle concessioni di locazione o vendita alla Regola di Pozzale in questo arco di tempo.¹³⁰ Quasi si rinnova periodicamente, in circostanza delle visite patriarcali, nel 1604, 1633, 1659, la menzione del 'politico' e certamente la sorpresa che dovette avere Pietro Aleandro nel 1525, pochi anni dopo la sua collocazione. Si apprende nel frattempo come mutasse via via il contesto della chiesa. Quando nelle visite patriarcali gli si presta attenzione, nel Seicento, inizia la fortuna critica del 'politico', con un avvio affatto isolato e fatalmente trascurato.

¹ Molto semplicemente, Pagogna (1988, pp. 61, 75 nota 16) fa riferimento alla commissione da parte degli abitanti di Pozzale che, a testimonianza della loro devozione, non badarono a «sacrifici a debiti, pur di abbellire la propria chiesa, forse ancor prima della sistemazione totale delle abitazioni che avevano subito, in gran parte, la distruzione» da parte delle truppe di Massimiliano I d'Asburgo.

² Le Regole riuniscono in associazione i discendenti delle famiglie originarie, i Regolieri. Tale antica istituzione regolamenta i loro rapporti e l'uso collettivo dei beni agro-silvo-pastorali del territorio con la finalità di favorire la sopravvivenza e il benessere della popolazione. Si diventa regolieri per diritto di nascita, così che in certe fasi storiche i «foresti» sono esclusi dal godimento del patrimonio collettivo.

Con il patto di dedizione a Venezia del 1420 il Cadore fu diviso in dieci centenari, cioè circoscrizioni amministrative, fra queste fino al 1511 era compreso quello di Ampezzo. I centenari, qualificabili anche come corpo politico speciale, raggruppavano un insieme di Regole, indicavano un'assemblea che disciplinava e tutelava gli interessi comuni delle Regole che lo componevano.

Le Regole operavano a loro volta organizzandosi in un'assemblea detta *regula* o *fabula* che veniva convocata, in via ordinaria, tre volte all'anno e, in via straordinaria, «al triplice suono della campana». L'assemblea della Regola aveva a capo il *Marigo* (sindaco), i *Laudatori* (consiglieri) e il *Saltaro* (guardia del bosco e del pascolo). Questi assumevano cariche obbligatorie, temporanee e annuali, la loro elezione av-

veniva su proposta del marigo cessante. L'assemblea della Regola deliberava anche i *Laudi* (statuti) che dal 1456 dovevano essere redatti per iscritto e approvati dal vicario.

I *Laudi* erano tenuti al rispetto dello Statuto Generale della Comunità Cadorina, contenevano le norme sulla convocazione dell'assemblea, sulle elezioni delle cariche, sulla polizia rurale, ma anche sull'istruzione religiosa, o la polizia mortuaria; inoltre disciplinavano il godimento comune dei beni regolieri.

Nell'ambito dei privilegi di autonomia formalmente riconosciuti dal patto di dedizione a Venezia del 1420 è riconosciuto al Consiglio Generale della Comunità Cadorina il potere di definire, di correggere e riformare gli Statuti che dovevano essere osservati, purché non recassero pregiudizio alla Repubblica. Al Consiglio Generale della Comunità, composto dai rappresentanti dei centenari, spettava il potere legislativo.

A capo del Cadore fu posto dallo Stato Veneto un capitano, o conte del Cadore, e un vicario, il primo veniva nominato dal Consiglio con il compito principale di amministrare la giustizia. Il vicario veniva eletto dalla Comunità su proposta dei notabili cadorini che lo sceglievano solitamente «fra i laureati in legge veneto-friulani», e la nomina veniva confermata dal Senato Veneto. Il capitano esercitava il potere esecutivo e doveva osservare gli Statuti e le consuetudini locali. Si veda a proposito delle Regole Pototschnig 1953; sull'aspetto storico in particolare l'ampia ricerca di Zanderigo Rosolo 1982. Sulla struttura e gli aspetti amministrativi e politici durante il dominio veneto si veda Sacco 2007².

³ Zanderigo Rosolo 1982, pp. 162, 163-164.

⁴ *Idem* 1982, p. 177. Lo studioso riporta in nota le esemplificazioni trecentesche.

⁵ *Idem* 1982, pp. 177-178.

⁶ Si veda Fabbiani 1974, pp. 63-64. Lo studioso fa risalire il Laudo di Pozzale alla fine del Duecento facendo riferimento a quello preso in considerazione da De Donà (sec. XIX, II, ms. 284, c. 45). Quest'ultimo riporta che il vicario di Cadore nominato dal patriarca Marquando, Nicolò Persiceti di Belluno, aveva approvato il Laudo di Pozzale in data 23 giugno 1370. Sempre nel 1370, in data 13 maggio, Leonardo Rizzato di Pieve e una commissione espressa dalla Regola, dispongono l'inventario della «fratellanza» di Pozzale, in cui si descrivono i beni patrimoniali e i «cavati» di essi, in cui si offre «l'indicazione dei nominativi delle famiglie locatrici dei beni». Si fa riferimento, in proposito, agli appunti e materiali raccolti da Taddeo Jacobi conservati a Pieve di Cadore, Archivio della Magnifica Comunità di Cadore (AMCC), *Cartella Jacobi*, fascicolo IV.

Anche la Regola Pozzale, fin dalla sua prima forma, doveva contenere le norme di polizia e disciplina per la salvaguardia dei monti, per evitare gli incendi e le frane nei boschi, le valanghe, per risarcire coloro che erano danneggiati dal trasporto del legname in terreni altrui, per la difesa delle colture, dei pascoli e del bestiame. Si veda in proposito Ferrazza s.d., pp. 78-90.

⁷ Fabbiani 1974, p. 63; Pagogna 1988, p. 63 (la citazione riportata nel testo è di quest'ultimo autore). Il Laudo del 1588 e la traduzione in volgare del 1757, 7 aprile si trova tra i citati materiali di Taddeo Jacobi. AMCC, *Cartella Jacobi*, fascicolo IV.

⁸ Pagogna 1988, p. 67. I «saltari» sono le guardie campestri di monte e di piano elette dall'assemblea della Regola, cfr. Zanderigo Rosolo 1982, pp. 162-163. Per «faula», «fabula» si indica sia l'assemblea dei vicini, che il territorio agrario, che l'istituzione stessa della vicina. Cfr. Andrich 1898, pp. 11-18; Sacco 2007², p. 25.

⁹ Pagogna 1988, p. 67.

¹⁰ Da Ronco sec. XX, ms. 270, I, p. 511. Anche in Monti - Da Ronco secc. XVIII-XX, ms. 287, p. 73. Per «vizza» si intende un bosco sottoposto a vincoli.

¹¹ Cfr. *La cronaca* 1880, pp. 6-7; in edizione critica e con notizie sulla tradizione del testo: Fabbiani 1947¹, pp. 57-67; Zanderigo 1976, p. 41 numero 34; Franzolin 2010, pp. 224-228. Il quadro storico del Cadore in questo momento, con le situazioni specifiche di distruzione a Pozzale e Pieve, spetta a Ciani 1862², II, p. 197, in part. p. 220 sulle distruzioni ordinate dal Regendorf, capitano degli Imperiali; pp. 222, 237 sui danni ai civili.

Di recente, si vedano i riferimenti precisi di Zanderigo Rosolo 2010, pp. 95-96.

¹² AMCC, *Libro parti*, busta 6: *Capitula sive Positiones proponendae per Universitatem Plebis Contra Universitatem Vallis Sancti Martini*. La trascrizione, datazione e commento al testo nella sua integralità spetta a Sacco 2007¹, pp. 189-195, in part. pp. 193-194, 195 n. 24. Lo studioso propone l'identificazione del «copista» e la data in cui provvide alla trascrizione.

¹³ In data 16 gennaio 1506 il Consiglio di Cadore con-

cede che Pozzale possa locare il suo monte «anti-lau». AMCC, busta 7, *Parti del Consiglio Generale*, ac. 151r.

In data 17 gennaio 1507 il Consiglio riunito concede a Pozzale di locare il proprio monte e a Lorenzo Giacobbi di Tommaso, da Pieve, di vendere la propria quota di consorte. AMCC, busta 7, *Parti del Consiglio Generale*, a c. 157r.

In data 1507, 8 febbraio, Pietro Palatini figlio del fu Giovanni da Pieve vende a Pietro «de Supracolle», marico dei monti di Pozzale, la sua quota di consorzio dei monti di «Aiaron», Antelão, *Masemola* per 45 lire di piccoli. L'atto è del notaio Giovanni «de Zenoa». AMCC, *Pergamene*, cassetta sec. XVI n. 2; pergamena n. 121 (numero precedente 130). Cfr. *Le pergamene* 1998, p. 22.

Il 17 gennaio 1508, è concesso a Pozzale di locare il proprio monte; Giacomo Costan di ser Gaspare de Costan di Comelico superiore è autorizzato a vendere la sua quota di consorte dei monti di Pozzale; lo possono fare anche gli eredi di «mistro Lucio Michelle» da Forno. AMCC, busta 7, *Parti del Consiglio Generale*, a c. 167v.

¹⁴ Barnabò 1729-1732, ms. 12.B.5, Libro XI, c. 493rv; Fabbiani 1943, ms. 289, cc. 228-232. Il testo è qui trascritto integralmente per quanto riguarda Pozzale nel capitolo dedicato all'itinerario di fortuna critica del «politico» di Pozzale, doc. 1. Per questa fonte si veda invece il capitolo relativo alla tipologia e iconografia a nota 53.

¹⁵ AMCC, busta 7, *Parti del Consiglio Generale*, c. 70v.

¹⁶ Da Ronco sec. XX, ms. 270, I, p. 500. In contemporanea (1497, 5 giugno) il Consiglio concede a Paolo de Longiarù di vendere la propria quota di consorte dei monti di Pozzale; anche a Battista Rizzardelli. AMCC, busta 7, *Parti del Consiglio Generale*, a c. 71r.

¹⁷ Da Ronco sec. XX, ms. 270, I, p. 510; la notizia è riportata anche da Monti - Da Ronco secc. XVIII-XX, ms. 287, p. 73. Si veda poi per i pagamenti dell'opera Sacco 2004, p. 10.

¹⁸ Da Ronco sec. XX, ms. 270, I, p. 511.

¹⁹ La scoperta di tali documenti si deve ad Alessandro Sacco 2004, p. 10. Sulla conseguente discussione attributiva basti qui il rinvio a Perusini, in *A nord di Venezia* 2005, pp. 324-331 cat. 61. Ma per la questione si veda anche nel primo capitolo di questa ricerca, alle pp. 8, 23 nota 49.

²⁰ M. S. Guzzon - A. Guzzon 2007; riedito come appendice in *Eadem* 2008, pp. 494-504. Si veda in proposito la recensione in Tagliaferro - Aikema 2009, pp. 80, 107 nota 48. Interviene sull'argomento Martino 2009, pp. 69-79. La collocazione dell'opera nel 1535 si ricava dal documento edito in regesto da D'Inca - Martino 2011, pp. 28-29, docc. 26, 27, 30-32. M. S. Guzzon - A. Guzzon 2006, pp. 37-46.

²¹ Gallo 1993, pp. 7 segg.; Tagliaferro - Aikema 2009, pp. 38, 80.

²² Gallo 1993, pp. 25-27.

²³ Si fa riferimento alla *Raccolta di memorie, note, documenti relativi al Cadore, fatta da Vincenzo Vecellio e continuata da Taddeo Jacobi 1500-1600 [1566-1640] 1566-1795*, Belluno, Archivio privato Fabbiani

(Vecellio-Jacobi secc. XVI-XIX, ms.). Il manoscritto, in occasione dell'esposizione, è stato accuratamente descritto e commentato nei contenuti, anche quelli specifici degli affreschi tizianeschi, da Genova - Miscellaneo, in *Tiziano* 2007, pp. 439-441 cat. 143. Noti a Stefano Ticozzi (1817, pp. 318-319), tali documenti erano stati trascritti in precedenza da Buzzati 1900, pp. 10-15.

Su questi affreschi si veda inoltre Cusinato 2000, pp. 61, 125-126 doc. 10. Si riporta la descrizione attribuita a Sampieri 1763-1813, ms. 207. Questa è edita da Ronzon 1903, pp. 18-23. Per il documento Sampieri si veda inoltre Genova - Miscellaneo, in *Tiziano* 2007, p. 442 cat. 146.

²⁴ *Idem*, in *Tiziano* 2007, p. 440 cat. 143.

²⁵ Zanderigo Rosolo 1985, pp. 15-17; Conte 2001, pp. 155-157, 165.

²⁶ Udine, Archivio della Curia Arcivescovile (ACAU), *Paesi del Cadore*, busta 295, fascicolo Pieve di Cadore, cc. 30rv: *Supplica ex actis visita patriarchale*, data 13 giugno 1637.

²⁷ Sacco 2004, p. 10.

²⁸ *Ibidem*: «Quel che è interessante in quest'affare è la presenza di due esponenti delle principali famiglie cadorine del tempo: la Palatina e la Vecellia. Il dominio della prima su centenari e Consiglio comunitario data da decenni, la seconda era in ascesa con Andrea, Conte - il nonno del pittore Tiziano e Agostino - il *canevaro*, cioè il responsabile materiale del *Fòntego*. I Vecellio vedranno nel commercio dei cereali un filone da coltivare, frequenti saranno le discese sui mercati della Terraferma e di Venezia, dove forse erano a bottega Francesco e Tiziano. I 'vecchi' Vecellio non saranno però 'contaminati' dai gusti artistici, avanzati, di quella città, ma appoggeranno la scelta fatta dai parrochiani di Pieve di un'opera di pittori e scultori piuttosto tradizionale e, in fondo, nordica, ma certo assai vicina all'anima popolare, alla religiosità semplice, fatta più di simboli e figure concrete che di alti concetti». La riflessione si ritiene valida soprattutto a proposito di una tradizionale compresenza in Cadore di due linguaggi artistici anche in questo momento, piuttosto che sulle conclusioni circa l'orientamento dei Vecellio e la qualificazione, per quanto concerne lo stile di matrice «nordica», di una maggiore prossimità a un'anima popolare.

Sulle classi sociali in Cadore, anche nella fase che qui interessa, si veda precedentemente Concina 1974, pp. 373 segg.

²⁹ Sacco 2004, p. 10, in particolare il brano qui riportato nella nota 28.

³⁰ Si veda in proposito il tracciato nel primo capitolo di questo volume.

³¹ Si potrebbero allineare i nomi dei rappresentanti pozzalini, attingendo al *Libro delle deliberazioni* del Consiglio Generale. Archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore (AAMCC), *Consiglio Generale, Deliberazioni*, busta 8, 1513, 13 gennaio-1537, 28 maggio.

Avvalendosi di Pietro Da Ronco, ma senza specifica bibliografica, Francesca Ferrazza (s.d. pp. 79-80) riporta i nomi dei casati pozzalini documentati dal Due-

cento al Quattrocento: Da Rù, Longiarù, Sopracolle, Baldovin, Da Forno, Berton, Zerbin, Comis, De Michiel, Fumei.

³² Si veda il capitolo sulla fortuna critica del 'politico' di Pozzale, doc. 1.

³³ Sampieri sec. XVIII-XIX, ms. 297.

³⁴ L'esempio di commissione privata è quello di Bartolomeo Costantini che destina nel suo testamento una cospicua somma per realizzare la pala di Valle di Cadore affidata a Francesco da Milano, cfr. Mazza 2006, pp. 157 segg., e qui il capitolo dedicato alla pittura in Cadore, pp. 12-14, figg. 3, 4.

³⁵ In Cadore si susseguono nell'arco temporale che qui interessa i seguenti podestà: Pietro Raimondo *quondam* Nicolò, 1514-1516; Bernardo Balbi *quondam* Benedetto, 1516-1519; Paolo Loredan *quondam* Francesco, 1519-1522. Cfr. Ronzon 1875, p. 50; Sacco 2007², pp. 73, 81. Notizie su Raimondo e Loredan si attingono dai diari di Marino Sanuto. Per Raimondo cfr. Sanuto (1888, XXII, coll. 603, 622; 1889¹, XXIV, coll. 109-110; 1889², XXV, col. 312). Per Loredan cfr. *Idem* 1889³, XXVI, coll. 83, 192, 292. Non si fa cenno al Balbi. Si riferiscono, invece, notizie del 1516-1521 di Marco Antonio Erizzo *quondam* Antonio «fo provedador in Cadore», in un caso qualificato anche come capitano, erroneamente. Cfr. *Idem* 1887, XXI, col. 471; *Idem* 1890¹, XXVIII, coll. 244, 483; *Idem* 1890², XXIX, col. 90: «Fu posto, per i Consieri e Cai di XL: che sia commesso a sier Paolo Loredan capitano in Cadore, possi spender ducati 50 di danari aspetanti a la Signoria nostra in fabricha di quel castelo: 177, 2»; col. 641: «Do Sopracomiti, sier Marco Antonio Erizo, fo capitano in Cadore» (Capitano); col. 602: «Sier Marco Antonio Erizo, fo provedador in Cadore, qu. sier Antonio»; inoltre *Idem* 1891, XXX, col. 439. L'Erizzo doveva sovrintendere a «instaurare e rimettere il castello nella condizione promiera», cfr. Ciani 1862², II, pp. 224-225.

In questo stesso arco di tempo i vicari, eletti dal Consiglio Generale che sceglie tra i giusperiti veneti di fama, sono i seguenti: dopo il rifiuto di Giacomo Villabruna da Feltre, eletto Ortensio Regini da Feltre, 1514, 26 novembre-1516; Cristoforo Capuano da Conegliano, 1516, 6 novembre-1520; Libanoro Miari da Belluno, 1520, 19 gennaio-1522. Cfr. Ciani 1862², II, p. 231; Ronzon 1884, 43-66. Sul loro ruolo si veda in particolare Sacco 2007², p. 84.

Sull'ordinamento delle istituzioni civili cadorine, qui sunteggiato a nota 2, si veda Ronzon 1873, pp. 24-34. Si rinvia, inoltre, a Casanova De Marco 2000.

Va sottolineato che gli interessi d'investimento della nobiltà veneziana aumentano in Cadore nel corso del Cinquecento, proprio con i commerci di legname. Cfr. Concina 1974, pp. 360 segg., 367.

³⁶ Sull'istituzione dell'Arcidiaconato, le origini, la storia e le personalità che si succedettero nei secoli fino alla fase cinquecentesca che qui interessa, si vedano i saggi fondamentali di Da Ronco 1929¹, pp. 8-11; 1929², pp. 60-62; 1930¹, pp. 91-93; 1930², pp. 104-106; 1930³, pp. 122-125; 1930⁴, pp. 139-141. È di particolare importanza, inoltre, il saggio di completamento edito pochi anni dopo, cfr. *Idem* 1934, pp. 565-584. Il con-

tenuto di tali saggi ai quali si fa qui riferimento di preferenza, è rielaborato in volume: *Idem* 1936, in part. pp. 37-45.

³⁷ Ciani 1862², II, pp. 237-239.

³⁸ *Idem* 1862², II, pp. 342-343.

³⁹ Da Ronco 1935⁴, pp. pp. 679-682; Conte 1998, pp. 366-368; Girardini 2003, pp. 27-40. Si vedano nello stesso volume i contributi di Mazza 2003, pp. 41-70; Bergamini 2003, pp. 19-26. In particolare si rinvia al il contributo di R. Fontana 2010, pp. 209 segg.

⁴⁰ Sacco 2007², passim.

⁴¹ Monti - Da Ronco secc. XVIII-XX, ms. 287, p. 47.

⁴² *Idem* secc. XVIII-XX, ms. 287, p. 73.

⁴³ *Idem* secc. XVIII-XX, ms. 287, p. 47.

⁴⁴ Su Pietro Mareno Aleandro le voci bibliografiche fondamentali sono le seguenti Ciani 1862², II, pp. 344 segg.; Rocco 1897, pp. 233-234; Da Ronco 1930³, p. 122; De Panizza Lorch 1970, pp. XIX-XX; R. Locatelli 1971-1972. In particolare si fa riferimento al contributo di Vecce (1988, pp. 13-23) per quanto attiene all'attività di filologo, le implicazioni ambientali e la relativa bibliografia specifica. Si vedano di seguito i riferimenti in Ciapponi 1988, pp. 111-112, note 31, 36; Vecce 1990, p. 53 nota 19; Brumana 1991, pp. 293-297; Turcan-Verkerk 2002, pp. 280-281 nota 87; Salgado 2002, p. 30; Dapelo 2002, pp. 249-250 nota 12. Di particolare importanza, più di recente, è il lavoro di ricerca di Brumana 2007, pp. 156 segg.

In sintesi, il soggiorno a Blois è fissato ancora sullo scorcio del Quattrocento, si ritiene fosse allora al seguito dell'oratore veneto Francesco Foscari. Si trasferì quindi a Lione, dov'è nel 1501, quando invia lettere a Marino Sanuto, allora a Verona; in esse testimonia dell'arrivo di Giovanni Mercurio da Correggio. L'edizione di tali lettere è in Vecce 1988, pp. 16-18, cfr. Vecce 1983, pp. 157-164. Si comprendono così gli interessi ermetici dell'Aleandro: esse manifestano una «singolare commistione di curiosità magica e superstizione». Fra il 1502 e il 1503 si colloca il soggiorno a Parigi, la collaborazione con fra Giocondo veronese nelle ricerche epigrafiche, la parziale trascrizione del codice *Parisinus* con l'opera di Plinio il Giovane, unico a conservare anche il X libro contenente la corrispondenza con Traiano. Alla fine del 1502 è a Brescia, essendosi concluso l'incarico diplomatico di Foscari. È impegnato nella cura di diverse edizioni che lo porta in contatto con Angelo Britannico, Taddeo Sollazio e Girolamo Avanzi. Predispone il manoscritto per la pubblicazione del *De vero falsoque bono* di Lorenzo Valla (Piacenza, Biblioteca Comunale Landiana, ms. Pallastrelli 116), con lettera dedicatoria a Carlo Aleandro. Per altri contributi specifici si vedano le indicazioni delle note che seguono.

⁴⁵ Vittorio Veneto, Archivio Diocesano, Archivio vecchio, busta 119, pos. 10 Ceneda, *Copia del testamento del reverendissimo padre Pietro Mareno Aleandro*, 11 settembre 1536.

Il testamento istituisce il beneficio semplice sotto il titolo dell'Immacolata Concezione di Maria Santissima eretto nella chiesa cattedrale di Ceneda, giuspatronato in origine della famiglia Aleandro, poi passato alle famiglie Castrodardo e Zappala di Oderzo, ovvero alle

rispettive famiglie delle sorelle del testatore, Caterina e Giacoma. Il beneficio è unito al Seminario dei Chierici di Ceneda con atto del 7 maggio 1606, per volontà di Brunone Castrodardo, canonico di Belluno, rettore della cappella degli avi della cattedrale di Ceneda; in suo luogo è attribuito ai patroni Castrodardo il chiericato della chiesa *sine cura* di San Giacomo di Fratta presso Oderzo. In previsione di tale atto Girolamo Leonardi di Francesco, pubblico notaio e cancelliere di Conegliano, trascrive in data 4 marzo 1606 il testamento conservato nella cancelleria comunale di Conegliano. Questa trascrizione è a sua volta copiata dal notaio Croce nel 1735.

Il testamento in copia è segnalato da Tomasi 1998, II, p. 147. Se ne avvale Tommasino 2008, p. 27.

Dal testamento autografo si deduce l'assetto della parentela di conseguenza alle sue volontà espresse in favore delle sorelle, dei molti nipoti, del presbitero Fortunato de Festis che lo servì per molti anni e che fu altareista della cappella dell'Immacolata Concezione di Maria della cattedrale di Ceneda dal 1540 al 1548, il quale ottenne anche il pievanato di San Giovanni di Comezzano (Brescia) che era stato dell'Aleandro, nonché il canonicato di Cividale. Queste volontà sono indicative soprattutto della dedizione particolare dell'Aleandro alla famiglia, compresa la memoria degli avi, delle soddisfazioni (implicite) o di qualche preoccupazione che gli riservano i nipoti, alcuni in carriera ecclesiastica.

Di spicco è la figura del nipote Pietro de Magistris (Pietro Mareno Aleandro iunior) di cui si dirà in seguito, perché suo successore quale pievano di Pieve. Si distingue, inoltre, il nipote Giovanni Battista Castrodardo di Alberto e di Caterina, il cui profilo è stato indagato di recente con beneficio anche per la conoscenza dello zio, cfr. Tommasino 2008, pp. 20 segg. Canonico di Belluno, il Castrodardo si dedicò con buoni risultati alla storia e alla letteratura come già aveva indicato Piloni (1607, pp. 517-518) e, attingendo a lui, Miari 1843, p. 41. Avvalendosi di tali fonti ne definisce di recente il profilo Da Rif 2003, p. 116. In particolare, le notizie su Castrodardo estrapolate dal profilo dello zio Pietro Aleandro hanno consentito a Tommasino di attribuirgli la traduzione italiana dell'*Alcorano di Macometto* edito a Venezia nel 1547 per i tipi di Andrea Arrivabene, cfr. *Alcorano* 1547. In questa enciclopedia islamica composta in latino da Bibliander (*Machumetis Saracenorum principis* 1543) edita pochi anni prima il traduttore ha modo di accreditare la propria estrazione famigliare, rendendo protagonisti del dialogo nuovi personaggi: il cardinale Girolamo Aleandro e lo zio Pietro Mareno Aleandro, del quale ricorda il soggiorno romano. Tale scelta ha una valenza in più se si tiene conto che avviene accreditando un testo in cui la *Doctrina Machumeti* è oggetto di riformulazione da parte del traduttore: «da un lato espunge sistematicamente le citazioni coraniche, traslitterate o tradotte, presenti nel testo dialogico latino. Dall'altro aggiunge ai margini del relato alcune glosse tratte da un'opera diversa. Si tratta delle *Notationes* di matrice cabbalistica che seguono la *Theologia Mahometis* di Johann Albrecht Widmanstetter, an-

ch'essa, come l'enciclopedia di Bibliander, uscita dai torchi nel 1543». Si veda Tommasino (2008, pp. 21-22) che fa riferimento a Widmanstetter, *Mahometis Abdallae theologia* 1543. Le ricerche di Tommasino lo porta a precisare alcuni riferimenti sull'estrazione famigliare di Girolamo e Pietro Mareno Aleandro formulate da più studiosi che si sono occupati del dialogo nella versione data alle stampe da Arrivabene nel 1547, cfr. Secret 1964, p. 126, nota 89; Davis Zemon 2006, p. 305, p. 228, nota 71. Quest'ultima studiosa è tratta in inganno poichè si fonda sulle notizie riguardanti il casato Aleandro fornite da Paquier 1900, p. 10 nota 2. Altrettanto dicasi per le notizie biografiche su Pietro Aleandro fornite da Ferrari 1960, p. 160.

Pietro Mareno (o Marino) Aleandro o Leandro è figlio di Giovanni Cristoforo *quondam* Bortolo, *quondam* Giampietro da Mareno di Piave nel distretto di Conegliano e di Chiara di Galeazzo Aleandro. I dati biografici suoi e della famiglia sono raccolti da Lepido Rocco 1897, pp. 233-234.

La data di nascita non è accertata, oscilla fra 1470 e 1480. Ciani (1862², II, p. 344) indica il 1480 circa; Rocco (1897, p. 223) lo dice coetaneo del cugino Girolamo nato nel 1480. Da Ronco (1930³, p. 122) la anticipa al 1470. Nasce a Conegliano, paese paterno. Cfr. Tomasi 1998, II, p. 147.

L'erudito mottense Lepido Rocco per accertare la nobiltà della famiglia Aleandro afferma di aver consultato i manoscritti di Giusto Fontanini della Biblioteca Guarneriana di San Daniele del Friuli. Fanno riferimento alla nobiltà della famiglia Chacón 1667, III, p. 623; Liruti 1760, I, p. 456. L'interesse di quest'ultimo erudito friulano dipende dall'asserita origine della famiglia dalla contea di Antro, Adro o Landro in Carnia, un ramo della quale ebbe a trasferirsi a Motta. La nobiltà degli Aleandro di Motta fu contestata e Rocco (1897, p. 225) si premura di riaffermarla. Ad esempio, osserva che Girolamo non avrebbe potuto ricevere il titolo di canonico della cattedrale di Liegi nel 1515 perchè non poteva essere conferito a persone di umili origini. In tale anno anche Marino Grimani, allora vescovo di Ceneda, fa effettuare degli accertamenti circa la nobiltà della famiglia Aleandro (*Idem* 1897, p. 227). Va osservato che Pietro Aleandro assume il nome della famiglia materna prima che il cugino di secondo grado Girolamo divenisse famoso.

Altresì, si deve rilevare che la motivazione per cui Pietro Aleandro assume il nome di tale famiglia sia da ricercarsi nella sua nobiltà d'origine, come è suscitata a proposito di Pietro de Magistris, nipote di Pietro Mareno Aleandro, figlio di Giulia in realtà Giacomina, conforme al testamento, sorella di quest'ultimo e di un de Magistris di Udine. Cfr. Ciani 1862², II, p. 352; Rocco 1897, p. 234 (precisa giustamente di un de Magistris di Ceneda).

Si dispone di due alberi genealogici degli Aleandro di Motta di Livenza. Sono entrambi contenuti nel Codice Vat. Ott. Lat. 2419, Biblioteca Apostolica Vaticana, ff. 626v-628r.

Il primo è riprodotto da Mazzuchelli 1753, I, p. 425. Riguarda la discendenza maschile della famiglia e non comprende la linea di Pietro Aleandro. Del resto,

Mazzuchelli dimostra di non conoscerlo, ovvero cita un omonimo figlio di Luigi a sua volta cugino del cardinale Girolamo, che fu canonico di Aquileia e vicario generale della diocesi di Concordia. Visse a metà Cinquecento, per cui non si pone la sovrapposibilità con Pietro Mareno. Difatti, come riferisce Mazzuchelli, è l'autore delle epistole latine contenute in *Epistolae* 1550.

Il secondo albero genealogico degli Aleandro (Codice Vat. Ott. Lat. 2419, Biblioteca Apostolica Vaticana, ff. 626v-627r) è redatto in lingua italiana e comprende le donne della famiglia, pertanto si viene a conoscere la discendenza di Chiara Aleandro, sopra riportata. La compilazione del manoscritto ha una data: «die 26 novembris 1534», (f. 627r). Si tratta di una nota apposta a una pagina autografa di Pietro Aleandro (Locatelli 1971-1972, p. 11). La motivazione per cui Pietro Aleandro compilasse a quella data l'albero genealogico della famiglia risiede nel fatto che Girolamo, nel marzo 1533, era stato nominato nunzio a Venezia, cfr. Gaeta 1960; Alberigo 1960, pp. 128-135. Pertanto, in quella circostanza, egli volle confutare la falsa notizia che circolava circa le sue origini ebraiche, mettendo all'opposto in luce le nobili origini, e chiarendo anche la discendenza femminile. Cfr. Paquier 1900; De Panizza Lorch 1970, p. XIX nota 12. Il 31 gennaio 1533, l'imperatore Carlo V gli concede il privilegio di fregiare lo stemma degli Aleandro dell'aquila imperiale (Paquier 1900, p. 10), chiara conferma di nobiltà. È evidente l'interesse di Pietro Aleandro che accredita così la nobiltà anche delle sue origini.

⁴⁶ Compie i suoi primi studi letterari e scientifici a Conegliano, poi si trasferisce a Siena dove studia legge e si laurea in diritto canonico, probabilmente nel 1499. Infatti, nel 1500 è già in Francia a Blois come si ricava dalla nota dell'incunabolo 1372 della Biblioteca Ambrosiana di Milano, in cui si qualifica già come Aleandro. Lo si trova a Lione nel 1501, in base alla lettera da qui spedita, pubblicata da Sanuto 1880, IV, col. 62. Nel 1502 è a Venezia e consegna in tale circostanza a Girolamo Avanzi il manoscritto delle *Epistole* di Plinio il Giovane per l'edizione. Nel 1503 spedisce da Brescia una lettera al parente Carlo Aleandro in Motta. Valla, *De vero falsoque bono*, Piacenza, Biblioteca Comunale Landiana, ms. Pallastrelli 116 (manoscritto autografo di Pietro Alenadro), cc. 2 r-2v. Si veda in proposito De Panizza Lorch 1970, p. XVIII; Vecce 1988, pp. 157-164; Brumana 1991, pp. 293-297.

⁴⁷ Beda il Venerabile 1505. Si veda in proposito Vecce 1988, p. 21. Sul termine Corneliano-Conegliano si sofferma Pozzi 1959, p. 505.

⁴⁸ Vecce 1988, p. 21. Per l'attività di segretario si segnalano le lettere scritte dall'Aleandro per la questione insorta fra Domenico Grimani e il cardinale Giulio de' Medici nel 1518 per la mira di quest'ultimo sul vescovado di Urbino, che il Grimani aveva in commenda. Le lettere conservate nel Codice Vat. Lat. 8075, Biblioteca Apostolica Vaticana, sono date alla stampa da Paschini 1927, pp. 201-208. Cfr. *Idem* 1943, p. 97 nota 1.

⁴⁹ Da Ronco 1930³, p. 122.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ La motivazione è data ad esempio da Ciani 1862², II, p. 613.

Su Girolamo Aleandro si veda il già citato contributo di Alberigo 1960, 2, pp. 128-135. Inoltre su questa fase della carriera ecclesiastica e la sua attività di filologo si rinvia a Omont 1895; Dorez 1897, pp. 293-304; Paquier 1898; *Idem* 1900; Jovy 1899-1913 (ed. 1971); Bywater 1908; Hoyoux 1969.

Su Domenico Grimani basti qui il rinvio a Paschini 1943; Benzon - Bortolotti 2002, pp. 599-609; Gullino 2009¹, pp. 1375-1378.

⁵² Liruti 1762, II, pp. 227-228: «... in una pergamena, ossia Bolla del Cardinal Grimani in Civitavecchia de' 24 Agosto 1515 con cui si crea Pietro Aleandro vicario generale di S. Marco in Roma, si chiama questi Secretario Nostro, e sotto si è segnato: Jacobus Sketa Arcidiaconus Sauniae, Capellanus, & cancellarius Mandata etc. Il qual Documento con molti altri del Cardinale Domenico Grimani si conserva da Signor D. Bartolomeo Sabionato dalla Motta mio Amico». Cfr. Ciani 1862², II, p. 613; Paschini 1943, p. 81. Si veda, inoltre, Mercati 1938, p. 33 nota 7.

Pur facendo riferimento al testo di Liruti qui riportato, Paschini ritiene la nomina avvenuta alla stessa data, ma a Orvieto anziché a Civitavecchia. Per quanto riguarda Bartolomeo Sabionato e la sua raccolta di lettere di Pietro Aleandro, la corrispondenza con Giammaria Mazzuchelli si veda Brumana 2007, pp. 156 segg., 161-162 nota 97, 208 doc. VI.

Tra le altre cose (*Ibidem*, p. 162 nota 97), si prende nota che Sabionato segnala a Liruti (1762, II, p. 79) una lettera di Giovanni Mauro nella quale si fa menzione di una di Marino Grimani indirizzata a Pietro Aleandro il 17 gennaio 1521.

⁵³ Ciani 1862², II, p. 613; Rocco 1897, p. 233. Per Da Ronco (1930³, p. 124), la nomina a canonico di Aquileia va fissata, invece, più tardi, il 15 luglio 1521. Lo studioso precisa che l'Aleandro entrò in possesso del canonico il 19 luglio di quell'anno, nominando a tal fine suoi procuratori.

⁵⁴ Ciani 1862², II, p. 613; Rocco 1897, p. 233; Da Ronco 1930³, p. 122.

⁵⁵ Il Soldano, eletto nel 1488, muore nel 1515, 26 dicembre. Si può dire che la successione si concluda nell'agosto 1517. Cfr. Ciani 1862², II, pp. 343 segg.; Da Ronco 1930¹, p. 93; *Idem* 1930², pp. 104-105.

⁵⁶ *Idem*, 1930², p. 105; *Idem* 1936, p. 37.

⁵⁷ *Idem*, 1930², p. 105; *Idem* 1936, pp. 37-38.

Tiziano Vecellio di Vecello fu notaio, avvocato, sindaco, console, cancelliere della Magnifica Comunità, ufficiale di Oltrepave e Auronzo, nunzio presso la Dominante. Rogante 1498 - 29 ottobre 1529 (cfr. Fabbiani 1965¹, p. 37). Nacque nel 1460 circa o poco dopo (cfr. *Intorno agli studi* 1879, p. 11; Fabbro 1956, p. 79; *Idem* 1959¹, p. 24). Fu precettore nella scuola pubblica di Pieve 1495-1500, nella quale insegnava lettere latine, italiane, greche ed ebraiche. Divenne Ufficiale di Auronzo fino al 1512 e Oltrepave fino al 1540 e frattanto sindaco e console alternativamente fino al 1535. Nella dotazione della chiesa della Beata Vergine della Difesa di Vigo del 1512 descrisse la ferocia dei Tedeschi e le vicende dei Cadorini. Nel 1529 era can-

celliere arcidiaconale. Nel 1532, aprile, rappresenta il Cadore nella questione per il possesso della Digola. Cfr. Peratoner 2005, pp. 53-54 e segg. (dal manoscritto di mons. Giovanni De Donà sec. XIX. ms. 279). Nella primavera del 1535 con Tomaso Costantini inviato oratore a Trento per «la causa d'Ampezzo» (*ivi*). Documentato nel 1536, 5 febbraio (AMCC, busta 168, fasc. 59, c. 5r) e nel 1540, luglio 20 (Zangrando 1957, p. 10), muore *ante* 3 luglio 1541 (*Le Pergamene* 1998, p. 39 nota 211). Secondo Taddeo Jacobi (riportato da Fabbiani 1947, p. 38) Tiziano muore nel 1545; nel 1540, o 1541 secondo l'anonimo autore, forse Giuseppe Ciani, della *Lettera inedita di Tiziano Vecellio al pittore Tiziano pubblicata in occasione dell'auspicatissime nozze Costantini-Morosini* (Ciani 1862¹, p. 8); nel 1541 circa, secondo Fabbro 1959¹, p. 24. Si vada inoltre De Lorenzo 2002.

⁵⁸ Da Ronco 1930², p. 105; *Idem* 1936, p. 38.

⁵⁹ *Idem* 1930², p. 105.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*. La rinuncia avviene nel mese di settembre, nel frattempo il patriarca si era «informato meglio dei diritti del Consiglio cadorino quanto all'elezione» e i contendenti si erano «ridotti a più miti consigli».

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*: riferisce la data del 4 luglio.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Il documento stilato dal notaio Leonardo Agricola ha la seguente collocazione: AAMCC, *Consiglio Generale, Deliberazioni*, busta 112, 1513, 13 gennaio-1537, 28 maggio, alla data 1517, 18 agosto. È edito integralmente da Ciani 1862², II, pp. 367-368. Si veda inoltre Da Ronco 1930², pp. 105-106.

⁶⁶ Locatelli 1971-1972, p. 25.

⁶⁷ Ciani 1862², II, pp. 332 segg.: situazione del clero cadorino; pp. 343 segg.: situazione sociale e delle comunità al tempo dell'Aleandro; 347 segg.: problematiche particolari fra comunità religiose.

⁶⁸ *Idem* 1862², II, p. 349, nega il problema: «... le novità Luterane non erano penetrate, come non penetrarono mai nel Cadorino, sempre avverso al popolo al superbo Frate innovatore». Tuttavia, per un aggiornamento a proposito di tale affermazione, si veda Paschini 1951; *La chiesa* 1990; Cavazza 1996, pp. 9-59; *Il Patriarcato* 1996.

⁶⁹ Ciani 1862², II, p. 335, sulle prerogative originarie dell'arcidiacono.

⁷⁰ Da Ronco 1930³, p. 123.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Su Johann Goritz, detto Coricio, originario della diocesi di Treviri, e l'accademia basti il rinvio a D'Amico 1983, pp. 107-109, 115, 135; Alhaique Pettinelli 1986, pp. 41-54; Ijsewijn 1988, pp. 35-46; *Idem* 1990, pp. 211-231; Reynolds 1997, pp. 89 segg.

⁷³ Valeriano 1556, p. 194. Si aggiungevano a questi Angelo Colocci, Antonio da Marostica, Giovanni Battista Casalio, Vincenzo Pimpinella.

Il Valeriano si trovava a Roma dal 1512. L'episodio è ricordato da Giehlow 1915, p. 106 nota 1; Vecce 1988, pp. 21-22; Tommasino 2008, p. 26, nota 25. Quest'ultimo studioso mette in luce gli interessi arabistici di alcuni partecipanti. Va ricordato come Valeriano fosse

amico di Girolamo Aleandro, anch'egli illustre grecista. Si erano incontrati a Venezia, dove Girolamo Aleandro istruì Marino Grimani, nipote del cardinale Domenico. Su Valeriano si vedano i contributi recenti di Lucchetta 1966, pp. 461-476; P. Pellegrini - Piovan 1994, pp. 250-281; P. Pellegrini 1995, pp. 155-159; *Idem* 2002.

⁷⁴ Alla stesura dell'atto in Roma nel palazzo di San Marco, il 26 aprile 1517, erano presenti Pietro Aleandro «Decretorum Doctore, Arcidiacono Cadubrii» e Francesco Nordio canonico aquileiese. Cfr. Occioni-Bonaffons 1877, pp. 61-65 doc. III; Paschini 1943, p. 84. Va osservato che il cardinale Domenico nomina il nipote Marino «quale suo vicario generale in spiritualibus et temporalibus nella diocesi di Ceneda con ampie facoltà, eccettuata però quella di conferire i benefici». Sui Grimani vescovi di Ceneda si veda Botteon 1907, pp. 178-179; *Idem* 1912, pp. 71-74; Paschini 1943, p. 84.

⁷⁵ Paschini 1960, pp. 19-20, 27; Centelli 1894, pp. 221-240. Su Marino Grimani si veda inoltre Paschini 1958, II, pp. 79-88. Si rinvia anche alle voci aggiornate di Brunelli 2002, pp. 640-646; Gullino 2009², pp. 1380-1381.

⁷⁶ Fu affisso alle porte delle chiese e riferito pubblicamente dal nunzio.

⁷⁷ La scrittura è del notaio Antonio Vecellio. La menzione del documento si trova in Da Ronco 1930³, p. 122; Paschini 1960, p. 24 nota 40: data la lettera il 31 maggio. Il documento si trova trascritto in Bini sec. XVIII, ms., doc. 43: Lettera di Marino Grimani, ultimo di marzo 1525 da Venezia in contrata vulgo nuncupata Judaica.

⁷⁸ Doc. 2.

⁷⁹ AAMCC, busta 113, *Materie ecclesiastiche. Beni, rendite, legati e livelli*, fascicolo 23, cc. 1v-2rv.

⁸⁰ AAMCC, busta 113, *Materie ecclesiastiche. Beni, rendite, legati e livelli*, fascicolo 23, cc. 2rv. Il notaio verbalizza le presenze e le giustificazioni di assenza.

⁸¹ Cfr. Giomo - Ferro 1912, p. 28. Si veda, a proposito della visita a Pozzale, *ivi* doc. 4.

⁸² Il documento si trova trascritto in Bini sec. XVIII, ms., doc. 45. Si legge a stampa in Vigo di Cadore, Biblioteca Storica Cadorina, Documenti storici, *Chiesa Matrice, et Archidiaconale di S. Maria di Pieve del Cadore*, [Stampa ad lites] Docc. St. 81, pp. 5-7.

⁸³ L'istanza dell'arcidiacono è fatta pervenire al pontefice da Marino Grimani secondo Ciani (1962², II, p. 348) e attraverso il cardinale Aleandro secondo Da Ronco 1934, p. 580.

⁸⁴ La Bolla di Clemente VII, come ricordato, si trova trascritta in Bini sec. XVIII, ms., doc. 54. La ricerca presso l'Archivio Segreto Vaticano, cortesemente condotta dal dottor Marco Grilli, Segretario della Prefettura, non ha portato all'individuazione della Bolla citata (comunicazione del 17 novembre 2011). In particolare, tale ricerca è stata condotta con l'ausilio degli *Indici* 281, 287 dei *Registra Vaticana*, 357-365, dei *Registra Lateranensia*, nonché dello *Schedario Garampi, Cronologico e Miscellanea*.

Si deve sottolineare che una versione estesamente manipolata per omissioni e scorrettezze nella trascrizione fu data alle stampe nel Settecento. Come sopra

riferito, una copia si conserva a Vigo di Cadore, Biblioteca Storica Cadorina, Documenti storici, *Chiesa Matrice, et Archidiaconale di S. Maria di Pieve del Cadore*, [Stampa ad lites] Docc. St. 81, pp. 8-13. Un ampio regesto di quest'ultimo documento si trova in Da Ronco 1934, pp. 580-582. Lo studioso, tuttavia, non riferisce la sua fonte. La stampa settecentesca è segnalata, senza particolari distinzioni, da Concina 1974, pp. 377-378 nota 93.

Gli specialisti di storia cadorina potranno indagare, specie sotto l'aspetto giuridico e politico, il significato della riproposta a stampa della Bolla a due secoli dalla promulgazione e gli interessi specifici insiti nei deliberati interventi di manipolazione, che necessitano di una lettura comparativa con la versione integrale nota in trascrizione anch'essa tarda, ma della quale non è da dubitare della fedeltà all'originale. In questa circostanza, considerato l'assunto della presente ricerca, si ritiene che il contributo possa limitarsi a rendere noto per la prima volta il testo della Bolla e a offrire un avvio parziale al commento su quanto essa contiene.

⁸⁵ Sono aspetti sottolineati nel regesto di Da Ronco (1934, pp. 580-581), che tuttavia si ritiene esemplato avvalendosi della versione manipolata data alle stampe.

⁸⁶ Ciani 1862², II, pp. 347-348.

⁸⁷ Si veda in proposito la descrizione che ne trae *Idem* 1862², II, pp. 350-351.

⁸⁸ Bini sec. XVIII, ms., doc. 54. Questo passaggio della Bolla papale, come altri, non si trova nell'edizione a stampa settecentesca. Doc. 7.

⁸⁹ Concina 1974, p. 377.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Lo sottolinea Da Ronco 1934, pp. 582-583.

⁹² Ad esempio una controversia sor ge a proposito della partecipazione dei pievani al rito del Sabato Santo presso l'Arcidiaconale, in base all'interpretazione della Bolla, laddove essa sembra riconosca la possibilità che essi deleghino un loro rappresentante: «... accedant et personaliter se conferant aut mittant ...». Si veda in proposito la nota 100.

⁹³ Ciani (1862², II, pp. 348 segg., 351-352) nella sostanza esprime un giudizio favorevole per il fatto che i diritti dell'Arcidiaconato vennero consolidati e con la considerazione che non era colpa dell'Aleandro se non si riuscì tuttavia a porre termine ai disordini.

⁹⁴ Si veda in proposito la nota 84.

⁹⁵ Il carne e altro componimento di questo soggetto sono contenuti nel citato manoscritto marciano Lat. XII, 105 (=4441). In proposito si veda *ivi* nota precedente. Tale lettera è quindi identificabile con quella latina datata 1 marzo 1528 che l'abate Bartolomeo Sabionato di Oderzo comunica in copia a Gian Giuseppe Liruti con lettera del 25 marzo 1760. Udine, Archivio di Stato, Archivio Liruti, 54, 391, n. 26. Si trae questa notizia da Brumana 2007, p. 162 nota 97.

Di Francesco Manini, canonico di Cividale, sono i «Luciani Samosatensis, variarum narrationum libri duo, heroicis carminibus versi a Francisco Manino, urbis foro iulienensis canonico, ac domino Mario Savorgnano dicati. Libri duo» contenuti nel Codice Marciano Lat. XIV, 287 (=4303), sec. XVIII, cc. 205-225.

Cfr. Valentinelli 1873, VI, pp. 144-146.

⁹⁶ Brunelli 2002, pp. 640-646.

⁹⁷ Sugli Amaseo si veda *Diari udinesi* 1884 (contiene: Gregorio Amaseo, *Historia della crudel zobia grassa et altri nefarii excessi et horrende calamità intervenute in la città di Udine et Patria del Friuli del 1511*, pp. 493-544 e quattro sonetti di Anonimo, a cura di Vincenzo Joppi, pp. 545-548). Per Gregorio Amaseo basti qui il rinvio ad Avesani 1960, pp. 655-658; Di Lenardo 2009, pp. 244-247.

⁹⁸ Ciani 1862², II, p. 352; Da Ronco 1930³, p. 122.

⁹⁹ Ciani 1862², II, p. 352; Da Ronco 1930³, p. 122. Non si conosce nell'originale e non è stata trascritta.

¹⁰⁰ Ciani (1862², II, p. 352) data correttamente la sentenza li 14 marzo 1528; Da Ronco (1930³, p. 122) indica la data del 14 dicembre 1527. Tali autori non forniscono la collocazione del documento. Lo si veda pertanto a stampa in Vigo di Cadore, Biblioteca Storica Cadorina, Documenti storici, *Chiesa Matrice, et Archidiaconale di S. Maria di Pieve del Cador e*, [Stampa ad lites] Docc. St. 81, pp. 13-15. Sul valore di questa edizione si veda a nota 84.

Com'è contenuto nella Bolla di Clemente VII, in conformità all'antica consuetudine, l'arcidiacono ribadisce che Valle è obbligata a far intervenire il Sabato Santo a Pieve il pievano «seu locho eius unum ex Capellanis» che rappresentasse il pievano alla funzione liturgica, riservando poi al pievano stesso la facoltà di benedire il sacro fonte battesimale nella propria chiesa di Valle in ora diversa.

Come osserva Da Ronco (1934, pp. 582-583) si trattò di una «lettera conciliativa» alla quale gli abitanti di Valle si appellarono in seguito. Del resto è implicitamente confermata nella lettera del 17 ottobre 1534, per la quale si veda qui di seguito.

¹⁰¹ Mantese 1964, III/II, pp. 81 segg. Vescovi di Vicenza nel periodo in cui fu vicario l'Aleandro furono Francesco Soderini (12 giugno 1514 - dimesso li 14 marzo 1524) e Niccolò Ridolfi (14 marzo 1524 - 31 gennaio 1550). Quest'ultimo lo aveva conosciuto, con tutta probabilità a Roma. Quale vicario della diocesi vicentina, quando era vescovo il cardinale Ridolfi, fu incaricato da quest'ultimo di compiere numerose visite pastorali in parrocchie e conventi. Sulla figura del Ridolfi cfr. R. Ridolfi 1929, p. 173.

In data 1 maggio 1529 l'Aleandro in qualità di vicario, con Michele Iorba luogotenente del vescovo Ridolfi, fa visita al monastero di Santa Maria della Fontana di Lonigo. Lo stato di miseria delle dieci religiose è impressionante. L'informativa viene trasmessa al Ridolfi che provvede a riformare il convento tra 1530 e 1531. Archivio Diocesano di Vicenza (ADVi), *Visitationum*, b. 1/0553, c. 248 v - 251 v. Cfr. Mantese 1964, III/II, pp. 185-186 nota 61, 306-308.

Il 7 settembre 1529 è la volta della chiesa di San Cristoforo e dell'Ospedale di San Giacomo Maggiore di Schio retto dalla Scuola dei Battuti, presso il quale ritorna su esplicita richiesta del Comune anche il 27 agosto 1531 per prendere provvedimenti disciplinari che giungono in data 8 agosto 1532. Pietro Aleandro a Schio ammonisce i Confratelli della Scuola dei Battuti che «disciplina debet interiora cordis percuotere».

ADVi, *Visitationum*, b. 1/0553, c. 243 v. Cfr. Mantese 1964, III/II, pp. 704-705.

Nel 1530 Pietro Aleandro fa visita a Rovegliana e si incontra con il parroco di Sant'Antonio di Recoaro, che dipende da Rovegliana. Si tratta di Sigismondo Alemanno, in seguito scoperto a propagandare in Vicenza dottrine luterane. ADVi, *Visitationum*, b. 1/0553, c. 282 r-v. Cfr. Mantese 1964, III/II, p. 85 nota 27. Viene nominato in una lettera del 9 giugno 1535 indirizzata da papa Paolo III a Francesco Boscheni, vescovo di Castro e suffraganeo del cardinale Ridolfi. L'Aleandro doveva aver intuito per tempo la problematica.

Nel 1532 nella visita pastorale a Bassano, oltre a recarsi all'Ospedale di San Paolo, al convento di San Sebastiano, si porta al monastero delle benedettine di San Girolamo. La situazione di vita religiosa riempie di gioia l'Aleandro che nel testimoniarlo rivela la sua sensibilità spirituale: «invenimus adeo religiose, sancte et in paupertate vivere quod cor nostrum ingenti gaudio pre multitudine virtutum et santimonie pefusum et non paucas per oculos distillavit lacrima sed ingentissimas Deo optimo maximo agimus gratias quod nihil reprehensibile invenimus iter eas». ADVi, *Visitationum*, b. 1/0553, c. 404 r -410 v. Cfr. Mantese 1964, III/II, pp. 310, 352, 707 note 134-135; Locatelli 1971-1972, p. 47. Dopo il 1532 non si hanno notizie di ulteriori visite pastorali in diocesi di Vicenza. L'Aleandro fu sostituito da Stefano Monico. Cfr. Mantese 1964, III/II, p. 185.

¹⁰² Si veda in particolare alla nota precedente. Cfr. *Idem* 1964, III/II, pp. 705, 707 note 134-135.

¹⁰³ Ciani (1862², II, pp. 346-347) riferisce la lettera al 1520 anziché al 1530. Ne consegue l'interpretazione che costituisca l'annuncio della sua elezione al popolo cadorino, tanto più che non si sarebbe recato subito a prendere possesso della sua chiesa. Lo studioso riporta un ampio brano della prima parte della lettera. La data del documento è riportata correttamente da Da Ronco 1930³, p. 123 nota 1, con regesto.

¹⁰⁴ Ciani 1862², II, pp. 346-347; Da Ronco 1930³, pp. 123-124. Si segnala in proposito la lettera autografa di Pietro Aleandro ai Sindaci, Mazieri e Deputati di Pieve di Cadore, datata in Ceneda il primo maggio 1530 (e non 1535 come riportato a margine con scrittura moderna), Pieve di Cadore, Archivio della chiesa Arcidiaconale di Santa Maria Nascente. L'arcidiacono informa: «Ho confermato messer pre Alexandro per tre anni futuri. Se sino mezo mazo proximo il mi dà fideiussore buono, et li do la Pieve per ducati 60, et haverà (competitori) per ducati 25 et ultra, ma pretio messer pre Alexandro, per sua virtù, et bontà de volervi semper satisfar et inoltre di saldo fatto li ho donato ducati 18 e mezo, tuto tengo per concluso, venendo cum fideiussor a mezo mazo. Ancora voi dovete coadiuvarlo et porgergli aiuto, azio et lui et io possiamo star er farvi cosa gratta».

¹⁰⁵ Gaio Sallustio Crispo, *De Bello Iugurthino*, X, 6: «Io vi lascio un regno stabile, se sarete retti, debole se malvagi. La concordia, infatti, fa prosperare i piccoli stati, la discordia fa crollare anche i più grandi».

¹⁰⁶ Ciani 1862², II, p. 352-353. Sui termini del suo ruolo di vicario a Vicenza si veda Mantese 1964, III/II, p.

185 nota 60.

¹⁰⁷Ciani 1862², II, p. 352; Da Ronco 1930³, p. 122.

¹⁰⁸Ciani 1862², II, p. 353; Da Ronco 1930³, p. 122. Quest'ultimo non manca di riferire che la comunità, in tale circostanza, era «spinta anche dal grido popolare».

¹⁰⁹Locatelli 1971-1972, pp. 49-50.

¹¹⁰Il Personeno aveva lasciato la carica nel 1534 e morì l'anno dopo. Da Ronco 1930³, pp. 123-124.

¹¹¹*Idem* 1930³, p. 122. Si veda in proposito la nota 57 relativa a Tiziano Vecellio di Vecello.

¹¹²In proposito si rinvia a Da Ronco (1930³, p. 122; 1934, p. 583). L'Aleandro era intervenuto in proposito con una sentenza anche il 14 dicembre 1528. Quest'ultima del 30 ottobre riguardava un atto notarile che egli aveva sottoscritto il 17 ottobre. Il contenuto della questione è sintetizzato da Da Ronco: «La sentenza riguardava le spese fatte dai Pievani e dalla chiesa di Valle per la questione del Sabato santo, e con essa l'Aleandro decise: 'Plebanos (di Valle) non debere petere, nec exigere ullas expensas factas in lite a Valensibus, licet ultra pecuniam Ecclesiae de suo expenderint, nec Vallenses fretos consiliis Doctorum debere petere a Plebanis refectionem expensarum, utpote expenderint de suo, non tacto aere Ecclesiae eorum'».

Riguardo i «conti di dare e avere» dell'Aleandro attestanti la memoria affettuosa verso Alvise della Torre di Ceneda si veda: Archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore, busta 293, fasc. 1, senza data. Documenti di contabilità (1445-1570) riguardanti anche l'Aleandro iunior si trovano *ibidem*, busta 292, fasc. 1 ex 12.

¹¹³Ciani 1862², II, p. 353; Da Ronco 1930³, p. 124.

La sua morte, essendo sopraggiunta in Roma, probabilmente impedì che venissero rispettate le sue volontà testamentarie sul luogo della sepoltura: prevedeva l'inumazione o a Conegliano («in sepulchro meorum majorum»), o nella cappella di Ceneda che aveva dotato anche per il mantenimento del sacellano. Si veda pertanto il testamento, nel riassunto di nota 45.

La cappella della cattedrale di Ceneda dedicata all'Immacolata Concezione di Maria doveva essere ragguardevole dal punto di vista architettonico, una sorta di transetto, ma nessuna specifica è stata reperita sull'altare e le sue opere d'arte. Maschietto 1951, pp. 272-273; non offre apporti Bechevolo 1978, p. 39. Si veda quindi Tomasi 1998, I, pp. 139-140.

¹¹⁴Ciani 1862², II, 353 segg., pp. 369 segg.; Da Ronco 1930³, pp. 124-125; *Idem* 1930⁴, pp. 139-141.

¹¹⁵Le lettere autografe si conservano inedite presso l'Archivio della chiesa Arcidiaconale di Santa Maria Nascente a Pieve di Cadore. Si coglie l'occasione per segnalare la presenza nello stesso fascicolo (che conserva anche le lettere autografe di Pietro Aleandro) di una raccolta di complessive diciassette lettere indirizzate al cardinale Girolamo Aleandro relative agli anni 1521-1538 ritenute «originali» dallo scrupoloso ordinatore. Si deduce che la loro presenza si deve a Pietro Aleandro iunior. Le ultime due della raccolta, conclusive in ordine di tempo, sono quelle che lo riguardano nelle sue aspirazioni. Sono anche le uniche due autografe del cardinale Girolamo Aleandro.

1. Bernardo di Courtrai, 1521, 25 ottobre. Aperta a Lovanio; 2. Giulio Tornabuoni, vescovo di Saluzzo; da Firenze, 1524, 3 novembre e dalla Certosa di Pavia, 10 novembre; 3. Cardinale Giovanni Salviati, vescovo di Sabina, da Parma, 1524, 4 dicembre. Contiene un Breve pontificio in favore di Pietro Villasclaras di Oristano; 4. In risposta alle sue lettere, missiva indirizzata dal cardinale Aleandro al cardinale legato Giovanni Salviati, da Parma, 1524, 5 dicembre; 5. Lettera di ringraziamento del cardinale Innocenzo Cibo, da Roma, 1524, 14 dicembre; 6. Lettera di ringraziamento del cardinale Innocenzo Cibo, da Roma, 1524, 20 dicembre; 7. Richiesta di notizie del cardinale Silvio Passerini, vescovo di Cortona, da Firenze, 1524, 22 dicembre; 8. Lettera del cardinale Giovanni Salviati, da Parma, 1524, 24 dicembre; 9. Ringraziamento e auguri perchè riabbia la salute indirizzati al cardinale Giovanni Salviati, da Parma, 1525, 1 gennaio; 10. Lettera di Bartolomeo Jarvasino che spedisce una inclusa a Giovanni de' Medici, da Piacenza, 1525, 10 gennaio; 11. Biglietto del cardinale Giovanni Salviati, da Piacenza, 1525, 23 gennaio; 12. Lettera con la quale si conduole del suo male il cardinale Giovanni Salviati, da Piacenza, 1525, 22 febbraio; 13. Lettera con la quale si raccomanda al fine di ottenere un beneficio per il fratello, di Giacomo Janesio, da Cittadella, 1531, 6 luglio; 14. Raccomanda una persona e un negozio il cardinale Niccolò de' Gaddi, da Roma, 1532, 7 marzo; 15. [Copia]. Si congratula del cardinalato il cardinale Alberto di Hohenzollern, arcivescovo di Magonza, da Hall, 1538, 8 maggio.

Sugli anni del cardinale Girolamo Aleandro a cui si riferiscono queste lettere si rinvia in questa sede unicamente alla citata voce di Alberigo 1960, 2, pp. 128-135, e alla sua bibliografia pregressa. Si veda inoltre, in specifico, almeno Gaeta 1960; Müller 1989, in particolare i capitoli *Zum Verständnis Aleanders* (pp. 237-248) e *Die drei Nuntiaturen Aleanders in Deutschland 1520/21, 1531/32, 1538/39* (pp. 249-303). Sugli anni del governo della chiesa di Brindisi cfr. Saponaro 1954.

¹¹⁶Sulla situazione, specie degli anni settanta del Cinquecento, ma con validità generale, si rinvia al saggio e ai documenti editi da Sacco 2007¹, pp. 189-195.

¹¹⁷La lettera di Pietro Aretino a Vincenzo Vecellio data Venezia ottobre 1545. Da essa si deduce la loro remota conoscenza, cfr. *Lettere sull'arte* 1957, II, pp. 104-106, lettera CCLXIII. I componimenti encomiastici si trovano in ms. Lat. XII, 105 (=4441), sec. XVI. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana. Ciani (1862², II, p. 351) si limita a ricordare «la bella epistola latina, che intorno a questo tempo [del Breve di Clemente VII] gli indirizzò il valentissimo giovane Vincenzo Vecellio, che trascrisse da un Codice, che apparteneva a Camaldolesi di Murano, ed ora è nella Marciana, fatto in essa lodatissimo lo zelo, la pietà, e più altre virtù dell'Aleandro». Il codice non è catalogato in Mittarelli e sembra sconosciuto al Liruti. Cfr. Zorzanello 1981. È trascritto nel Codice Cicogna 1671 (668), Venezia, Biblioteca del Museo Civico Correr. Cfr. Cicogna 1841-1867 ms., vol. I, c. 247rv.

Il codice marciano 105 contiene, inoltre, a c. 2 un com-

ponimento poetico di Francesco Manini, canonico di Cividale del Friuli e familiare del patriarca Marino Grimani, in onore di Pietro Aleandro senior: «Foeliciſſimae Virginis Matris paeana integerrimo ac degniſſimo viro domino Petro Aleandro ſeniori Sacro Vincentiae Vicario Franciſcus Maninus dicat». A c. 7. uno è indirizzato al nipote: «In Virginis laudem Sylva quam pio et erudito iuveni Petro Aleandro Iuniori ſenioris nepoti gratificaturus Franciſcus Maninus componebat».

A cc. 9v-15r, si trova un carme di Francesco Manini dedicato a Pietro Aleandro iunior con le felicitazioni per il ritorno di Marco Grimani e Pietro Aleandro senior dalla 'cattività' di Roma nel 1527.

A cc. 15v-17r e cc. 17v-18v, componimenti di Francesco Manini del medesimo soggetto dedicati al giovane Aleandro studiosissimo ed eruditissimo.

Seguono diversi componimenti di Francesco Manini in onore di Pietro Aleandro iunior. A c. 35v-37, un carme di Manini all'Aleandro iunior «Aquileiae Canoniciſſimi Tridenti ſui Reverendi Capituli Aquileienſis nomine, apud ſuperarbitrum et arbitros a Sereniſſimo Romanorum rege et ab illuſtriſſima Venetorum Republica pro eorum controverſijs componenda electos, nunciū agentem». Fra queſti, a c. 24, un carme dedicato all'Aleandro iunior da Vincenzo Aragoni; a c. 30v, un inno alla Vergine di Iosephi Sporeni Scondrenſis dedicato allo ſteſſo, altro dello ſteſſo al medesimo, a cc. 38r-43v.

L'unico componimento che non riguarda gli Aleandro è l'epistola, a c. 37, di Francesco Manini a Mario Savorgnan.

A cc. 34r-35v, la lettera di Gregorio Amaseo a Pietro Aleandro senior, qui trascritta, doc. 6. Cenni a Manini sono in Liruti 1762, II, pp. 133, 164. Nel catalogare il codice marciano 105 Zorzanello (1981) fa riferimento a Liruti annotando «mi pare ci ſia confuſione tra il noſtro e l'omonimo ſuo più giovane, morto nel 1619 veſcovo di Cittanova in Iſtria».

¹¹⁸ Su Vincenzo Vecellio di Vecellone (Pieve di Cadore [?] -1567) ſi veda Fabbro 1959², p. 54. Altre notizie che lo riguardano ſi ricavano da Fabbiani (1965¹, pp. 12-14; 1965², pp. 34-52; 1964⁵, pp. 7-21); Puppi 2004, p. 26; Genova - Miscellaneo, in Tiziano 2007, pp. 434-435 catt. 139-140. Queſti autori ne colgono ſinteticamente le qualità personali, dimoſtrate proprio di fronte al Conſiglio riunito per l'autorizzazione all'eſercizio della profeſſione notarile: «La prassi prevedeva che l'aspirante ſi preſentasse a coſpetto del Conſiglio e, dimoſtrati il proprio titolo di notaio, nonché la condizione di 'buona condotta' e 'buona origine', recitasse un'orazione latina a riprova della propria preparazione. [...] Nel caſo di Vincenzo, che ſappiamo eſſere ſtato valente letterato, ferratiſſimo nelle lingue greca e latina, la maggioranza fu ottenuta all'unanimità; l'eſame contemplò non ſolo la conſueta recita di un'orazione ciceroniana, ma anche la meno uſuale eſpoſizione di un carme vigiliano, a ulteriore riprova della ſua dotta preparazione». Fu nominato dalla Comunità precettore della ſcuola pubblica.

¹¹⁹ Sul tabernacolo lapideo attualmentericoſtruito preſſo

la ſacriſtia di Santa Maria Naſcente a Pieve di Cadore ſi rinvia a Cusinato 2000, pp. 72-73, fig. 63.

¹²⁰ Pieve di Cadore, Archivio della chiesa Arcidiaconale di Santa Maria Naſcente, lettera autografa, ſenza ſpecifica collocazione.

¹²¹ Pieve di Cadore, Archivio della chiesa Arcidiaconale di Santa Maria Naſcente, ſenza ſpecifica collocazione.

¹²² [Giovanni Antonio Barnabò], *Deſcrizione della chiesa di ſanta Maria di Pieve come la vide nel 1730 il ſacerdote Giovanni Antonio di Valle*, copia del ſec. XVIII attribuita a Taddeo Jacobi, Pieve di Cadore, Archivio della chiesa Arcidiaconale di Santa Maria Naſcente, buſta Fabriceria Varie, cc. 2rv. Documento edito parzialmente da Cusinato 2000, pp. 119-122.

¹²³ Ronzon 1877, p. 24 (Palma il Vecchio); A. Venturi 1927, pp. 185-186. Ha rilevanza locale la ripresa di A. Coletti, *Le due opere tizianesche nella autorevole parola del ſen. Venturi*, in «Il Gazzettino», 19 agosto 1927. Per l'opinione eſpreſſa per iſcritto da Venturi ſi veda A. Fiori 1966, p. 71; Cusinato 2000, pp. 72-73.

¹²⁴ Pieve di Cadore, Archivio della chiesa Arcidiaconale di Santa Maria Naſcente, lettera autografa.

¹²⁵ Pieve di Cadore, Archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore, *Inventari del mobiglio delle chiese nelle viſite dell'Arcidiacono 1525-1528*, buſta 113, faſc. 23, c. 4rv.

¹²⁶ Su queſto manufatto ſi vedano le voci bibliografiche *ivi*, al capitolo ſulla tipologia e iconografia, pp. 45-46, 53 note 58-63.

¹²⁷ Documento inedito.

¹²⁸ In proſiſito ſi veda G. Fiori 1981¹, pp. 15-25; *Eadem* 1981², pp. 17-29.

Sono ſtati conſultati i ſeguenti atti delle viſite patriarcali:

- Archivio Veſcovile Belluno, Sezione B, Reparto II, buſta 2, faſc. 2. *Viſitatio localis omnium eccleſiarum Cadubrii Aquileienſis Dioceſis habita ab illuſtriſſimo et Reverendiſſimo D.D. Hermolao Barbaro, Dei et Apoſtolicę Sedis gratia Archiepiſcupo Tyri et Cadore Aquileienſi, Anno 1604*, ff. 98.

L'arciveſcovo Ermolao Barbaro, allora coadiutore e fratello del patriarca di Aquileia Francesco, celebra la viſita con il luogotenente patriarcale monſignor Agostino Bruno. L'atto forniſce la più completa deſcrizione della chiesa antica dal punto di viſta architettonico.

Per quanto riguarda Pozzale gli atti ſi trovano a cc. 69v-72v. Nell'elenco delle cappelle, ſtilato in data 28 ſeſtembre 1604, ſi legge a f. 69v: «Item habet aliam eccleſiam filialem in villa vocata Putealiſ, ſub invocatione Sancti Thomae Apoſtoli, quae villa facit fucularia 34, et diſtat a Plebe per unum milliarium, habet cemeteryum et recipit ſacramenta a Plebe. Ad interrogationem reſpondit Plebanuſ, praeſente et non contradicente populo, quod tenetur in dicta Eccleſia ſeu Capella celebrare ſemel in hebdomada, item in feſtae anniverſari conſaerationis et ſancti Thomae, cum eadem [...] elemoſina de qua dictum eſt in (loco) eccleſiae Sancti Blaſii» [chiesa di Calalzo].

71v. «Successive idem dominuſ locumtenenſ accessit ad viſitatandam (eccleſiam) ſub invocatione Sancti Thomae Apoſtoli filialiſ Sanctae Mariae Cadubrii Ple-

bis in villa Putealis, quae distat a Plebe per unum miliarium et facit triginta quattuor focularia in circa, habet cimiterium et recipit Sacramenta a Plebe. Cimiterium est circumdatum a muro et habet unum ingressum cum crate ferrea. Dominus mandavit, etc. Ecclesia est satis convenientis magnitudinis pro qualitate loci, cum parietibus firmis exterius incrudatis, interius dealbatis sed sordidis; cum pavimento decenti, fornicata, cum fenestris claustratis et vetriatis. Tectum est tabulatum cum scamnulis antiquis sed satis bonum. Ecclesia est munita trabibus circum circa, ne prospiceretur (...) ducere.

Habet duas portas quae firmiter claudiuntur hastis ligneis, ac clavis custoditur a campanario.

Adest vas aquae benedictae.

f. 72r. «Ecclesia habet tria altaria: maius in capella maiori fornicata et pavimentata, cum parietibus dealbatis sed sordidis, cum balaustris ligneis et imagine crucifixi supra trabem et duabus lampadibus rameis. Dominus mandavit: annoveri alteram ex lampadibus quam dictum fuit ardere noctu. Dominus mandavit: altare est lapideum, integrum, commotum in aliqua ex parte ex terremoto, a quo dictum fuit ecclesia et esse commota, ac idcirca munita trabibus in fornice. Altare fuit repertum satis bene instructum pro qualitate loci, depicta ornata cornicibus ligneis aurata, in qua inter aliis est imago Beatae Virginis et Sancti Thomae.

Extra capellam maiorem sunt duo altarula indecentia angustia quod ad angustiam et ornamenta similia unum sub invocatione Sanctissimae Trinitatis, alterum sub invocatione Sancti Antonii, quae si non essent angusta possent pro qualitate loci tolerari, et quia non possunt altari congrue ob angustiam capelle, mandavit dominus celebrari missas, vel ex devotione, vel ex ordinario, super altari maiori, et altare maius fuit repertum in reliquis bene instructum».

- ACAU, *Serie visite pastorali, Cronistoria*, busta 782, fascicolo 23, c. 30. Visitatore il patriarca Marco Gradenigo, 13 giugno 1633. Visita la chiesa di San Tommaso Apostolo filiale di Santa Maria di Pieve «in qua reperit duo altaria. Altare maius intitolato Sancti Thomae consecratus, et bene fulcito». L'altare intitolato a sant'Antonio stava a *cornu Evangelii*.

- ACAU, *Serie visite pastorali, Cronistoria*, busta 783, fascicolo 33, cc. 118-119. Visitatore il patriarca Giovanni Dolfín, 25 settembre 1659. Si celebra la dedizione della chiesa di San Tommaso di Pozzale la quarta domenica di agosto. La chiesa è considerata 'filiale' di Santa Maria di Pieve. L'altare maggiore è «Provvisto di ogni cosa». Si ordina che sia dorata la soasa del sacro Convivio.

- ACAU, *Serie visite pastorali, Cronistoria*, busta 784. Nel 1701 si celebra la visita del patriarca Dionisio Dolfín in Cadore che non giunge a Pozzale.

- ACAU, *Serie visite pastorali, Cronistoria*, busta 785, fascicolo 51, c. 118-148. Li 14 agosto 1736, visita pastorale del patriarca Daniele Dolfín. «Questa

mattina si portò a Pozzalis soggetta alla suddetta Pieve di Pieve per la consacrazione di questa chiesa, quale consta dall'istrumento formato». Nessun'altra menzione sulla chiesa e su quanto essa contiene.

¹²⁹ Monti - Da Ronco secc. XVIII-XX, ms. 287, p. 73.

¹³⁰ Con parte del 21 gennaio 1532, il Consiglio concede ai consorti di Pozzale di locare il proprio monte, AMCC, busta 8, *Parti del Consiglio Generale*, a c. 224r. Con parte del 18 gennaio 1539, il Consiglio Generale di Cadore concede a Pozzale di poter locare il monte di Antelão, AMCC, busta 9, *Parti del Consiglio Generale*, a c. 19v. In data 9 settembre 1539, alla supplica rivolta da «ser Michaeli quondam Antonii Michaelis» di Pozzale - ma al presente dimorante in Serravalle - di poter vendere la propria quota di consorzio del monte di Antelão, il Consiglio dà licenza, *ibidem*, c. 26r, cfr. De Donà XIX sec., ms. 284, p. 143. Nel 1540, 4 marzo, il Consiglio di Cadore dà licenza a Pozzale di locare il proprio monte di Antelão, *ibidem* c. 35v. In data 1540, 5 settembre, la Magnifica Comunità di Cadore risulta debitrice nei confronti di «Ser Zardo del Fauro, come marigo della monte de Antilau», della somma di £ 55 D. 10; alla scadenza del 5 settembre venturo è impegnata alla restituzione della metà dell'importo prestato (l'istituzione comunitaria cadorina nello stesso periodo aveva ricevuto finanziamenti anche da altri consorzi di «monti» del Cadore: di Vedorchia, di Vodo, e altri), AMCC, busta 177, fasc. 110, vacchetta «1541 zenaro», c. 4r., (massaro: Giacomo Costantini di Valle). Nel 1540, li 10 settembre, «Filippo de Zenoa e Donato di mistro Jacobbi» - quest'ultimo «commorante in Alemania» - ricevono dal Consiglio di Cadore licenza di vendere le proprie quote di consorti dei monti di Pozzale, AMCC, busta 9, *Parti del Consiglio Generale*, a c. 45r. Nel 1541, con parte del 26 gennaio, il Consiglio di Cadore concede a Pozzale di locare il proprio monte, *ibidem*, c. 46rv. Nel 1542, anche per l'anno in corso, i consorti sono autorizzati a locare il monte; la concessione è data dal Consiglio con parte 16 gennaio, *ibidem*, c. 64v. Nell'anno 1546, con parte del 15 marzo, il Consiglio di Cadore concede a «Thoma quondam ser Barnabo» di vendere la propria quota di consorte dei monti di Pozzale, *ibidem*, c. 126r. Nel 1546, con parte del 16 marzo, il Consiglio concede a Pozzale di poter locare il proprio monte di Antelão, *ibidem*, c. 126r. Nel 1547, con parte 18 gennaio, il Consiglio di Cadore concede a Pozzale di poter affittare il proprio monte di Antelão, per l'anno in corso, *ibidem*, alla data. Ancora nel 1549, con parte 15 gennaio, il Consiglio di Cadore concede a Pozzale di poter affittare il proprio monte di Antelão, per l'anno in corso, *ibidem*, c. 181r. Nel 1550, con parte 16 gennaio, si rinnova la concessione per l'anno in corso, *ibidem*, c. 203r.; la licenza verrà reiterata per gli anni successivi, con parte del 20 gennaio 1551; con parte del 26 gennaio 1552, con parte 23 febbraio 1553, con parte 20 gennaio 1554.

DOCUMENTI

1.

Pieve di Cadore, Archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore, busta 113, *Materie ecclesiastiche. Beni, rendite, legati e livelli*, fascicolo 23, f. 1rv.

Pietro Aleandro, arcidiacono di Cadore e pievano di Pieve, annuncia la visita alle chiese del Cadore. Cèneda, 27 gennaio 1525.

Iesu Christi nomine invocato.

Petrus Aleander, dominus dominus archidiaconus et plebanus ecclesiae Sanctae Mariae de Plebe Cadubrii in Christo dilectis plebanis Sancti Stephani de Comelico, Sanctae Iustinae de Aurontio, Sancti Martini de Vico, Sancti Fortunati de Laurenzago, Sancti Georgii de Domegle, Sancti Martini de Valle, Sancti Viti, Sancti Iacobi de Ampitio, Sancti Laurentii ultra montes, et capellanis sub Archidiaconatu constitutis, salutem.

Intendentes, pro officio nostro archidiaconatus, visitare ecclesias quibus ordinarie preestis et exequi, ut par est Decreta Sanctitatis Domini Nostri Clementis Papae VII ac Synodales constitutiones reverendissimi domini domini Marini Grimani patriarchae Aquileiensis metropolitani nostri vobis omnibus notificamus, qualiter, Deo concedente, post dimidium mensis martii proxime futuri sumus visitaturi ecclesias praedictas et capellas seu oratoria, parati inquirere circha divini cultus administrationem, vitam, mores et idionitatem et, iuxta mandata et canones, reformare et errata corrigere, et ea agere que secundum Deum agenda sunt. Propterea vobis omnibus et singulis mandamus quatenus vos ita preparetis ut, secundum Evangelium, vos inveniamus vigilantes super gregem vestrum et villicationis vestre bonum reddentes computum, daturi eritis nobis noticiam introituum ecclesiarum et tam mobilium quam immobilium, denunciantes etiam nobis blasfemos publicos, sortilegos, incantatores, contumaces in confessionibus et comunibus, deviantes a fide (quod absit) et similia, que sunt contra dogma christianum necnon male viventes ita quod eorum vita sit mali exempli: matrimonia illicita, feneratores et contractus vetitos necnon usurpatores bonorum ecclesiarum ac non reddentes computum luminariarum et eorum debitores: que omnia preparabitis in scriptis. Si quis vestrum cohabitavit cum mulieribus suspectis (quod Deus avertat) more boni patris admoneo ut se separet et se ipsum reformet ne in eum cadat sententia canonum sed studeat Deo placere et populo esse boni exempli.

Ex civitate Cenetensi, ubi vicariatum gerimus, XXVII ianuarii MDXXV.

2.

Pieve di Cadore, Archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore, busta 113, *Materie ecclesiastiche. Beni, rendite, legati e livelli*, fascicolo 23, f. 3rv.

Marino Grimani, patriarca di Aquileia, riconosce a Pietro Aleandro, pievano di Pieve e arcidiacono di Cadore, l'autorità di visitare le chiese poste sotto la sua cura pastorale. Venezia, 31 marzo 1525.

Marinus Grimanus, miseratione divina Sanctae Sedis Aquileiensis patriarcha, reverendo domino Petro Aleandro, plebano et archidiacono Cadubrii ac in episcopatu Cenetensi vicario generali nobis dilecto, salutem in Domino sempiternam.

Cum, sicuti nobis significasti, in pro tui archidiaconatus officio, ad Plebem et ecclesiam tuam matricem Cadubrii accedere illamque simul et eius filiales ecclesias visitare omnino intendas, videlicet Sancti Stephani de Comelico, Sanctae Iustinae de Aurontio, Sancti Martini de Vico, Sancti Ermacore et Fortunati de Lorenzago, Sancti Georgii de Domele, Sancti Martini de Valle, Sancti Viti, Sancti Iacobi de Ampitio et Sancti Laurentii ultra montes que omnes ecclesiae existunt in diocesi nostra acquileiensi, quod tuum in hoc sumopere comendamus propositum ac insuper ultra facultatem tibi ceu archidiacono de iure concessam tenore presentium tibi nostram ordinariam patriarchalem auctoritatem damus, concedimus et indulgemus eandem matricem ecclesiam Cadubrii ac dictas eius filiales visitandi capellanosque sive illarum rectores corrigendi, bona,

redditus et quoscumque fructus eisdem spectantes quomodocumque cognoscendi, revidendi, recuperandi, si alienata vel forsam distracta fuerint, cum camerariis, provisoribus, seu fabricae dictarum ecclesiarum gubernatoribus quibusvis computandi debitoresve compellendi ad satisfactionem integram et generaliter omnia et singula faciendi ac exercendi in premissis etcetera. Et que verus, legitimus ac ordinarius ecclesiasticus visitor, ac nos ipsi se personaliter intercessemus faceret, faceremus ac facere quod iure possemus. Idcirco earundem capellanis et rectoribus ecclesiarum etiam precipientes precipimus et mandamus, in virtute sancte obedientie ac etiam comunis poene qui te, tanquam visitatorem ad eos accedentem, benignae (sic) suscipiant et favorabiliter admittant tibi in predictae visitationis munere et officio faveant similiter et pareant in omnibus, proinde videlicet personae nostrae si essemus presentes. In quorum fidem has fieri per secretarium nostrum sub scribi, sigillique nostri rotundi maioris iussimus impressione muniri.

Datum Venetiis, in contrata vulgo nuncupata Iudaica, in domibus habitationis nostris, die ultima mensis martii MDXXV.

Iohannes Baptista librarius prelibati reverendissimi domini patriarche aquileiense, conferens (?) de eius mandato.

Ego Antonius Vecellius notarius fideliter registravi.

3.

Pieve di Cadore, Archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore, busta 113, *Materie ecclesiastiche. Beni, rendite, legati e livelli*, fascicolo 23, f. 2rv.

Pietro Aleandro, arcidiacono di Cadore, incontra i pievani e annuncia gli obiettivi della visita alle chiese poste sotto la sua autorità.

Die octavo mensis aprilis 1525.

Convocatis de mandato reverendi domini Petri Aleandri, decretorum doctoris, archidiaconi Cadubrii, reverendis patribus plebanis plebium suppositarum curae dicti Archidiaconatus, videlicet reverendo domino presbitero Osvaldo Iohannis Donelle, plebano Comelici, domino presbitero Leonardo Bernabovis, plebano Domeglie, domino presbitero Gratiadei plebano Aurentii, domino presbitero Zacharia plebano ultra Plavis, domino presbitero Allexandro rectore capellarum Lucii et Laurenzagi, domino presbitero Maximiliano viceplebano de Valle, domino presbitero Georgio plebano Ampitii, patre domino presbitero Bernardino plebano Sancti Viti, prefatus dominus Petrus archidiaconus in domo suae habitationis positae super platea Plebis Cadubrii, sedendo in camera [...] et eorum quilibet tenendo concessum (sic) suum, ut fit de modo in congregatione, prestiterunt obedientiam et dixerunt se esse suos plebanos et velle in futurum, prout faciunt de praesenti, praestare deditionem quam ipsi nunquam recusaverint, et quilibet eorum rogavit eius reverendam dominationem ut dignaretur tanquam archidiaconus visitare eorum plebes et capellas suppositas plebibus et videre computa luminariarum et deferentias et omnia facere que in visitationibus fiunt, dicentes suam dominationem missam esse a Deo et in tempore congruo que visitando erat causa multorum bonorum et salus animarum, referentes gratias Deo, inprimis, et beatae Virgini ac eius dominationi quod esset dignata eos vocare ad tam sanctum colloquium qui venissent et debito ad obedientiam etiam quando non invitati fuissent per mandatum. Ad que reverendus dominus archidiaconus, comendando eorum paternitates, commemoravit quam fructuosae sint visitationes et declaravit multa que ipsi tenentur facere pro salute suorum populorum et ad que debeant instruere populum, quod dicant Credo quo confitentur Deo articulos fidei et dominicam orationem et salutationem angelicam et quod essent devoti Deo et Beatae Virgini et caveant a blasfemia, superstitionibus, usuris et a peccatis enormibus, ipsos etiam plebanos adhortando ad exemplarem vitam et ad servitia eorum tenere personas non suspectas et vivere in timore Dei, ut qui eos viderint capiant bonum exemplum. Et, multis exhortationibus factis et ipsis plebanis acceptis, dimissum est capitulum cum omnium magna satisfactione et comendatione talis visitationis, de qua iussit ut memoriam facerem in libro visitationis etcetera.

Ego Antonius Vecellius notarius, mandato prelibati reverendi archidiaconi et de eius dominationis reverende ditamine, fideliter scripsi.

4.

Pieve di Cadore, Archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore, busta 113, *Materie ecclesiastiche. Beni, rendite, legati e livelli*, fascicolo 23, Inventari del mobiglio delle chiese nelle visite dell'Arcidiacono 1525-1528, f. 5rv.

Atto della visita di Pietro Aleandro, arcidiacono di Cadore e pievano di Pieve, alla chiesa di San Tommaso di Pozzale, in un giorno non precisato degli inizi di aprile 1525.

Die ... (sic) aprilis 1525.

Quum praelibatus reverendus dominus archidiaconus visitasset ecclesiam Sancti Thomae de Pozzalis, factis debitis admonitionibus in ecclesia predicta omnibus vicinis ipsius villae, presentibus venerabili domino patre Iohanne Baptista Spacio, substituto suo, ser Matheo Pallatino et ser Iacobo Alexandrino et alliis, decrevit de bonis mobilibus inventis in ipsa ecclesia confieri inventarium ad futurorum memoriam.

Et primo reperit unam pallam novam satis pulchram cum tribus figuris, videlicet imaginem gloriosissimae Virginis Mariae in medio et ab uno latere sancti Tomasii et ab altero sancti ... (sic).

Unam crucem antiquam argenteam inauratam.

Unum confalonum novum sive vexillum cum figura santi Tomae.

Unum calicem cum sua patena ex argento.

Unam crucem ex auri calcho.

Unum paramentum vetus.

Mantilia ab altari tria cum duabus tovaleis.

Duo candelabra ex auri calcho.

Duo candelabra ferrea.

Duo missallia in carta bona et unum ex papiro.

Unam cottam.

Unam campanellam.

Unum altare portatile.

Situlum ab aqua sancta.

Quo quidem inventario completo et postquam reverenda oratio monuisset populum in dicta ecclesia ad bene sancteque vivendum et explanasset Orationem dominicalem, Credo cum duodecim articulis fidei, deinde Salutationem angelicam, que omnia concernunt ad salutem animarum eorum, fecit infrascriptam suam examinationem et preceptum posuit ipsis de Pozallis qui omne die dominica veniant omnes ad Plebem, ad ecclesiam beatae Mariae, ad audiendum missam in dicta ecclesia ut tenentur.

Deinde ut more gerat petitioni eorum et voluntati sive contentui, quod omni hebdomade in die veneris in dicta sua ecclesia Sancti Tomasii ipsi habeant unam missam et dominus plebanus substitutus pro quali missa recipiat mercedem ipsius misse in ratione soldorum octo pro singula, solvenda ex introitibus ecclesiae et luminis Sancti Tomasii. Item singulis diebus quadragesimo veneris et quolibet die mercurii quocumque temporum, necnon in die consecrationis dictae ecclesie et festivitatis sancti Tomasii habeant in dicta ecclesia suam missam, et ipsi in his diebus offerant blada iuxta solitum, presente domino Iohanne Baptista suo substituto et ser Iacobo Alexandrino.

5.

Giuseppe Bini, *Documenta Historica*, tomo XIX, 1515-1540, Udine, Archivio Capitolare (ACU), Fondo Giuseppe Bini, ms. sec. XVIII, doc. 54.

Bolla di Clemente VII sullo stato della chiesa di Cadore e provvedimenti canonici e pastorali.
Roma 24 luglio 1526.

Clemens episcopus servus servorum Dei ad perpetuam rei memoriam.

Sacrosanctae Romanae Ecclesiae cunctorum christifidelium matris et magistrae divina clementia

praesidentes, ex debito nobis commissi pastoralis officii super gregem omnem attente vigilare compellimur ut nostrae provisionis ope singuli gregis eiusdem in semitam veritatis et iustitiae salubriter dirigantur ac periculis animarum et scandalis obvietur, nec alicui in devium erroris labantur et, si qui forsitan erraverint, ecclesiastico districto mucrone ad caulam dominicam sedulo revertantur, improbique et protervi foras abiiciantur ut illorum namque temeritas reprimatur, perniciose audacia coerceatur et inobedientia ulciscatur, ne eorum contagiis caeteri fideles inficiantur, praesumptio invalescat et perversitas extollatur.

Sane non sine gravi mentis nostrae perturbatione ad nostram pervenit notitiam qualiter a tempore, cuius contrarii memoria hominum non existit, archidiaconi Aquileienses et Sauniae ac vallis Cadubrii in ecclesia Aquileiensi pro tempore existentes infra limites Aquileienses et Sauniae et vallis Cadubrii archidiaconatum in dicta ecclesia totam diaecesim Aquileiensem comprehendentes iurisdictionem eis a sacris canonibus attributam respective exercere ac causas matrimoniales audire et in casibus episcopalibus absolvere; nec non singulis trienniis et quoties opportunum existit plebanos et personas parochialium et aliarum ecclesiarum infra limites archidiaconatuum huiusmodi consistentium visitare, et ipsarum ecclesiarum bona mobilia revidere, populum ad contionem vocare, de modo bene vivendi ac vita presbyterorum interrogare, ac de matrimonii vetitis inquirere, et in aliquo errore repertos corrigere, ac in magnis erroribus Sedem Patriarchalem Aquileiensem ut animarum saluti provideatur consulere nec non in Maiori Hebdomada Quadragesimae et ecclesia Aquileiensem ad chrisma et oleum sanctum recipienda mittere, et illa plebanis curatis eis subditis distribuere, et die Sabbathi Sancti dicti plebani curati ad Plebem, sive ecclesiam archidiaconalem, in qua archidiaconi resident personaliter accedere, aut ex suis cappellanis mittere et ibi cereos et fontes baptismales secundum ritum dictae Ecclesiae Aquileiensis benedicere et singuli eorum aquae fontis sic benedicti partem cum cereo, chrismate et oleo sancto ad proprias ecclesias deferre, et illis per annum uti consueverint; et quandiu huiusmodi consuetudo observata extitit parochiani ecclesiarum huiusmodi catholice vixerunt.

Nihilominus a certo tempore citra in dicto archidiaconatu Cadubrii, cuius limites infra quos octo parochiales ecclesiae plebes nuncupatae, ac vigintiquatuor sine cura capellae nuncupatae ecclesiae consistent, ad triginta milliaria se extendunt, quinque ex octo plebanis dictarum octo parochialium ecclesiarum plebium nuncupatarum infra limites archidiaconatus Cadubrii huiusmodi consistentium, scilicet Sancti Martini de Valle et Sancti Georgii de Domegliis ac eiusdem Sancti Martini de Vico et Sanctae Iustinae de Aurontio et Sancti Laurentii de Lozio ecclesiarum dictae diaecesis spiritu maligno inducti temeraria praesumptionis audacia in rebellionem insurgentes ac nefarios errores lutheranos imitantes dicta die Sabbathi Sancti ad ecclesiam archidiaconalem Sanctae Mariae de Cadubrio eiusdem diaecesis et benedictionem cereorum et fontium baptismalium ut consueverant, etiam tenebantur accedere indebite recusarunt ac etiam nonnulli dictarum parochialium ecclesiarum parochiani temporibus rogationum cum suis vexillis et crucibus modo in unum, modo in alium locum interdum per sex vel septem milliaria distantem accedunt ac mares et feminae mixtim arva, prata, nemora et silvas anbulant et hora prandii ibi discumbunt et stupra committunt, matrimonia vetita contrahunt, ad huiusmodi scelera peragenda rogationum tempora observant et quandoque nonnulli cruces et vexilla sua anteferre volentes, ac noster sanctus est maior vestro dicentes, ad arma deveniunt et diversa inconvenientia subsequuntur et quae ad laudem et honorem Dei laudabiliter ordinata sunt, illis ad ignominiam, et opprobrium nominis utuntur.

Nos, quorum est auctoritatem et iura ecclesiarum et personarum earundem, quantum cum Deo possumus, conservare et scandalis et erroribus obviare ac temerariorum ausus debita correctione compescere cupientes, praemissis ad perniciem evidenter cedentibus ut ne pestifera lutherana labes per varios vicos introducta occulte serpat, sed cooperante Domino passim radicitus reveletur omni salubri quo possumus remedio providere, motu proprio, non ad alicuius Nobis super hoc oblate petitionis instantiam, sed de Nostra mera deliberatione et ex certa scientia ac de apostolicae potestatis plenitudine, omnes et singulos Sancti Martini de Valle ac Sancti Georgii de Domegliis ac eiusdem Sancti Martini de Vico, Sanctae Iustinae et Sancti Laurentii de Lozio praedictarum et aliarum curam animarum habentium ecclesiarum parochianos dicto archidiaconatui Cadubrii subiectos ac personas ecclesiasticas in earum ecclesiis infra limites archidiaconatus Cadubrii eiusmodi consistentibus fontes baptismales habentibus et in Festis Paschatis cereum paschalem

benedicentibus et quoscumque dignitatis status, gradus, ordinis, conditionis, qualitatis, praeminentiae et auctoritatis existentes, auctoritate apostolica Nobis desuper commissa et ex parte omnipotentis Dei requirimus, monemus et hortamur in Domino, eisque sub poenis infrascriptis districtae praecipiendo mandamus quatenus dicta die Sabbathi ad ecclesiam archidiaconalem Cadubrii praedictam, sublato quovis diffugio et apellatione obstaculis, sicut olim accedere consueverunt, accedant et personaliter se conferant aut mittant et archidiaconum Cadubrii pro tempore existentem eorum caput recognoscentes ibi fontem baptismalem cum cereis iuxta ritum patriarchalem Aquileiensem sibi antiquitus observatum simul benedicant et sicut ab ispo archidiacono in dicta plebe Sanctae Mariae chrisma et oleum sanctum sibi a patriarcha Aquileiensi pro tempore existente ministraturo et per eum distribuenda singulis recipiant, ita ex eodem fonte sic benedicto iuxta ritum praedictum et morem antiquum aquam baptismalem recipiant et illi in singulis eorum parochialibus ecclesiis, ut ipsi plebani una cum eorum capellanis parochianis laicis praefatum archidiaconum Cadubrii pro tempore existentem ad eorum visitationem et super erroribus ne <lutheriana> labes pestifera subsequatur, inquisitionem admittant ac <notam relictorum> ad fabricam et reparationem indulgentiarum ac illarum reddituum bonorum mobilium tradant et computa ostendant, nec non blasphemos et criminosos ac non catholice viventes, secundum quod iuxta canones facere tenentur, manifestent, nec in eorum ecclesiis cereos paschales aut fontes baptismales benedicere et a ritu ecclesiae Aquileiensis ceu huiusmodi in spiritualibus subsunt in aliquo deviare, neque laici aliqui de administratione bonorum ecclesiarum huiusmodi sine consensu archidiaconi et plebanorum earum ecclesiarum et nisi prestita de bona administratione et reddenda singulis annis cum interventu plebani et maioris partis illorum parochianorum rationum cautione, nisi quantum eis a iure vel antiqua hactenus observata consuetudine eis permittetur, se ingerere quoquomodo praesumant. Aliter qui non parentes aut contrafacientes ac adhaerentes nec non consilium, favorem, aut auxilium praestantes, aut in praemissis quomodolibet culpabiles, si ecclesiastici erunt, singulos excommunicamus et anathematizamus in his scriptis; si vero laici fuerint et quominus eorum praesbiteri ad benedictionem fontis baptismalis, ut praefertur, accedant et aliis erroribus, et aliis erroribus causam dederint, similiter eos omnes singulos excommunicationis sententia [...] etiam in his scriptis innodamus eosque anathematis mucrone percutimus, nec non ecclesias, quarum parochiani existunt, ecclesiastico interdicto subiicimus et tam ecclesiasticos quam laicos praefatos excommunicatos et anathematizatos et eorum ecclesias praedictas fore et interdictum huiusmodi observare et a divinis cessare nec eorum decedentium corpora ecclesiasticae sepulturae tradi debere et ab huiusmodi excommunicationis et anathematis ac interdicti sententiis etiam censuris absolutionis et relaxationis beneficium ab alioquam a Nobis et Romano Pontifice pro tempore existente canonice intrante, praeterquam in mortis articulo et <satisfactione praevia> obtinere non posse. Et si dicti plebani contumaces fuerint, ecclesias per eos obtentas a dicta die Sabbathi Sancti, in quo fontes baptismales benedicuntur usque ad peracta Festa Pentecostes et insuper ne in processione rogationum quae ad impetrandam divinam misericordiam ante Festum Ascensionis celebrantur Dominicae, nulla in praecedentiis vexillorum et crucum oriatur contentio inter laicos et stalo reliquiis et imaginibus sanctorum patronorum suarum ecclesiarum sit factio et ad arma propterea non deveniatur, auctoritate praedicta tenori praesentium statuimus et ordinamus quod dicti plebani cum plebanis Sancti Steffani de Comellico et Sanctorum Iacobi et Philippi Sancti Viti dicte diaecesis parochialium ecclesiarum imediate ac post crucem et vexilla Sancti Thomae de Poziol subsequi et deinde cruces et vexilla secundum ordinem bonae memoriae Dominici episcopi Portuensis cardinalis Grimani nuncupati et patriarchae Aquileiensis traditam et per ipsos parochianos per instrumentum publicum acceptum, cum crucibus capellarum eisdem parochialibus ecclesiis circumvicinarum praecedere et mares a mulieribus tam in incedendo in huiusmodi processionibus quam etiam discumbendo, sub excommunicationis latae sententiae poenae per singulos contrafacientes eo ipso incurrenda separatim esse debeant; et nihilominus ut plebani et parochiani praefati in celebratione processionum rogationum huiusmodi [...] quo se maiori celesti gratia devotione referri posse cognoverint, de ipsius omnipotentis Dei misericordia, de beatorum Petri et Pauli apostolorum eius auctoritate confisi, omnibus et singulis parochianis, presbiteris et clericis ac utriusque sexus parochianis vere paenitentibus et confessis seu propositum confitendi habentibus qui tempore rogationum celebratione processionum omnibus diebus ante dictum Festum Ascensionis Domini pro tempore celebratum ordinem predictum silentium servando devote interfuerint, pro singulis tribus processionibus praedictis [...] quibus decem annorum et totidem quateragenarum iniunctarum eis paenitentiarum indulgen-

tiam, perpertuis futuris temporibus duraturam, misericorditer in Domino benigneque non obstantibus praemissis quibusvis constitutionibus et ordinationibus apostolicis nec non privilegiis indultis et litteris apostolicis per quae presentibus non expressis vel totaliter non [...] effectus eorum impediri valeant et quomodolibet vel deferri et de quibus eorum totis tenoribus de verbo ad verbum in eisdem litteris speciale oporteret fieri mentionem caeterisque contrariis quibuscunque.

Volumus autem quod postquam praesentes litterae sive istarum transumptum manu notarii publici subscriptum et sigillo alicuius personae in dignitate ecclesiastica constituta munitum, cui sicuti ipsis originalibus litteris fidem plenam adhiberi volumus in valvis dictarum parochialium ecclesiarum affixa fueris post octo dies a die huiusmodi affixionis sive publicationis earum ipsis ecclesiis, computandos omnes et singulos quos litterae ipsae concernunt proinde areterent et obligent in omnibus et per omnia perinde ac si eaedem litterae eis et eorum singulis praesentatae et personaliter intimatae fuissent.

Nulli ergo omnino hominum liceat hanc paginam Nostrae requisitionis, monitionis, hortationis, mandati, excommunicationis, anathematis rationis, interdicti, decreti, statuti, ordinationis et largitionis et voluntatis infringere vel ei ausu temerario contradicere. Si quis autem hoc [...] attentare praesumserit, indignationem omnipotentis Dei ac beatorum Petri et Pauli apostolorum eius se noverit incursurum.

Datum Romae apud Sanctum <Petrum>, anno Nativitatis Dominicae MCCCCCXXVI, Nono Kalendas Augusti, pontificatus nostri anno tertio.

Ioannes Mattheus (ms. Maria) episcopus Veronensis.

Exemplatum et collationatum cum originalibus litteris apostolicis et in fidem me subscripsi et sigillum reverendissimi domini domini Francisci legati Venetiarum apposui.

B. Alexandrinus notarius et cancellarius scripsi.

Nota. Suprascriptae litterae apostolicae transumptum extat in quodam volumine beneficialium documentorum forisignatum III. C. secundo, quod servatur in Archiepiscopali Archivo Utinensi, pag. 61 et sequentibus. Attamen iuvat insuper adnotare quod ibidem in alio volumine eodem modo signato sed [...] legis.

6.

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Lat. XII, 105 (=4441), sec. XVI, cc. 34r-35v.

Cart. in 8° (mm 140x92), cc. 56 nn. (1, 47-56 bianche). Legatura in pergamena. Provenienza San Michele di Murano, n. 1781. Scrittura in carattere romano corsivo calligrafico. Copia umanistica.

Gregorio Amaseo, pubblico maestro a Udine, si rivolge a Pietro Aleandro per raccomandargli il nipote e per indirizzare suo tramite le congratulazioni al cardinale Marino Grimani, patriarca di Aquileia, per il recente conferimento della porpora.

Gregorius Amaseus venerando viro domino Petro Aleandro seniori salutem.

Posteaquam iucundissimum nuncium accepimus, summum videlicet virum Marinum Grimanum patriarcham Aquileiensem optimum, Clementis VII pontificis maximi beneficentia, in sacratissimum Collegium Cardinalium cum incredibili inclyti Senatus Veneti exultatione nuper ascitum, diu multumque haesitavimus quo pacto inextimabilem laetitiam, qua propterea exhilarati sumus, eiusdem amplitudini declararemus. Praesertim vero, cum ob assidua professionis nostrae impedimenta hinc discedere coramque aperire mentis nostrae gaudium concederetur neque desistendum putarem, quin quoquo modo possem significare ad ipsum conticescere nefas ducerem, ob diuturnum quadraginta pene annorum indissolubilemque nexum, quo nos Amasaei illustrissimae illi familiae multifariam devincti sumus, dominum Antonium principem serenissimum, eiusdem avum paternum Dominicumque patruum patriarcham itidem aquileiensem ac cardinalem religiosissimum plurimum veneramus. Dumque, patri senatori magnificentissimo obtemperantes, non modo filios omnes bonis moribus ac disciplinis imbuimus, verum etiam quosdam ex his e sacro fonte attollimus et postremo panaegyricis nostris patriarchas ambos ac cardinales, cum uni-

versa prosapia, pro viribus celebramus. Quorum proinde fulgore, veluti solaribus radiis illustramur, perpetua observatione eorumdem amplitudinem excolentes. In tanta igitur haesitatione tu mihi solus occurristi, pater optime, qui pro innata benignitate tua, vices nostras subires proque ea, qua plurimum potes pollesque apud eius sacram mytram purpureumque galerum auctoritate ac gratia cum opportune, nomine nostro, fueris gratulatus, eius nos verbis tuis beneficentiae efficies comendatos. Verum, si tecum videbor familiariuscule egisse, quoniam modo tantum oneris imposuerim, facilitati tuae malim quam insolentiae meae ascribas. Cum enim praeter te unum ad haec magis idoneum haberem neminem eundemque paratum iandudum mihi morem gerere verbis tuis acceperim, in praesentia minime absurdum visum est, si pergrati admodum polliciti haud immemor ad te confugerem. Quandoquidem praeterea quodam modo meo iure postulare praesumo ne ex hac Academia Uthinati, in qua in dies graviora elegantioraque praelegimus, studiosissimum adolescentem Petrum Aleandrum iuniorem nepotem dilectissimum alumnum nostrum dimoveas, cum assidue magis magisque proficiat, adeo ut pedestri, equestrique oratione mihi sibi que maximo futurus sit ornamento. Praesertim vero posthac, quoniam, perlectis iam publice omnibus Marci Tullii *De arte oratoria* voluminibus, ad divinas eiusdem orationes necnon ad Fabii Quintiliani luculentissimas *Declamationes* interpretandas assumpsimus, quarum assidua exercitatione, priscorum Romanorum more, speramus fore ut perbrevis discipulorum facundia circumsonet forum, in cuius luce, nova conditione collata, publice profitemur quo tuo nepote non minus probitate quam ingenio singulari nostrique observantissimo, si meum auditorium spoliaveris, non solum me amantissimum videlicet preceptorem condiscipulosque eidem coniunctissimos verum universam pene civitatem insigni molestia affeceris, tanta est apud omnes huiusce adolescentis suavitas placidissimaeque consuetudinis amoenitas. Foelix esto. Utinae, etc.

7.

Pieve di Cadore, Archivio della chiesa Arcidiaconale di Santa Maria Nascente.

Pietro Aleandro si rivolge al Comune e agli uomini di Pieve di Cadore.

Vicenza, 12 ottobre 1530. Lettera autografa.

Specialibus Comuni et hominibus Plebis Cadubrii fratribus amantissimis.

In Pieve di Cadubrio.

Speciales fratres illustrissimi.

Come sapete, volendovi continuar satisfarvi contenti in vice archidiacono nostro ser Alexandro Personeno, persona docta et molto sufficiente, et penso fin qui vi habi satisfatto, etiam voleva venir de li al settembre, ma la peste in quelli lochi mi fece restar perché de ritorno saria sta suspeso al instare in Vicenza, ma se così piacerà a Dio sarò a far cum voi la Pasca. Et vederò “gregem mihi commissum” et, quanto me, sete certi per satisfare a tute occurrentie. Et perché sempre ho amato la pace et questa vostra, quale vedeva esser abrazata da li boni, furno composte le differentie stano et quelli nostri e vostri fratelli de Valle et fiora, recordandomi restar solum imponer fine a le spese. Et considerando li mei de Plebe non de suo ma dela intrata de la fabrica haver speso, et quelli de Valle de propria sua borsa, parmi convenire ala equità imponer fine, aziò mai in futurum nasca scandalo tra voi boni vicini et parenti, perhò mi darete intentione di ogni bon parer vostro.

Io, quanto me, sapete mi son forzato redur la authorità del archidiaconato in suo esser et vigore, reducendo il tuto a la obedientia, non si atrovando per lo inanti un minimo aiuto per il qual potesse apparere che l'archidiacono fusse archidiacono in Pieve, capo di tuta quella valle, quanto me spero in futurum potrà apparere. Tal dignità et offitio potrà etiam esser tra li vostri si quanto me è stata altre volte, quando voi allevarete persone che si vogliano prestare degne ad questo, et quando una fiata il fusse in mani vostre et de vostri, il ve rimaneria tanto tempo quanto voi voresti, cum honor d'il loco et contento vostro.

Per altro, quanto me, ben sapete li homini fano li lochi et a quelli dano authorità, dove considero che Pieve et Valle, ben intendendosi et amandosi, potriano fare ogni bono effecto et ampliare la dignità et bon nome de la valle di Cadubrio, certi nel dicto di Salustio: «Concordia parva res crescunt, discordia maxime dilabuntur» [Sallustio, *Bellum Iugurthinum*, 10,6]. Parmi esser mio of-

fitio, amandovi da fioli, quanto me debo, pensar di operar ogni bene vostro, nè maior existimo quanto la pace, unione et bona intelligentia tra voi et de qui adviene che mi sono mosso a resolutione di assicurar la causa de le spese sequite, aziò sia integra parte, unione et optima concordia tra voi boni vicini et parole. Se in questo vi rezolverete, mi exponerò ad ogni bene. Si anchor fusse posto obstaculo tra li boni per qualche figlio de iniquità, «quod non credo», io, quanto me, patre comune a tuti, penserò «quid a me agendum sit», et intendendosi tal honesta causa da vicini et da extranei, sarà sempre laudata la proposta mia. Idio sa et la purissima sua Matercapo nostro in Pieve, che la mente mia è sincera et bona et ogni mio volere in questo provene da charità, et «Deus scit quod non mentior». Idio vi conservi et prosperi et vi doni ogni bene et vi consoli, osservandomi sempre.

Vincentie, XII octobris 1530.

Vicarius Petrus Aleander, dominus dominus archidiaconus Cadubrii, in Vincentia.

Mi introvi etiam dir due parolle. Già volsi di mio far una sacristia appresso il campanile, et parve ad alchuni di provedere che la sacristia vechia et moderna si fodrasse di tavole et così il pavimento, aziò li libri et paramenti stessero più sciuti per la humidità et di fuori a canto il lato si facezze una fossa qual conducesse l'aqua qual penetra per li muri, et tamen nulla si fè perché in questo non si guadagnò: niun si move quando si faza. Io li ponerò ornamenti che piacerano. Etiam feci dar principio a uno bello ornamento per lo Sacramento et fin qui ho exbursato più de XX ducati de mio. Et se la fabrica ha exbursato, voglio restituirli et tuto vadi per mio conto. Et dissi al mastro che il tuto non ascenderà a più de ducati 25 incirca. Et, quanto me, vedo niuno si cura ne tale impresa di sollicitar, quanto me, se tal ornamento non havesse a restar a perpetua memoria de lì. A me ce va la spesa, a voi, per esser de lì super locho, un poco di diligentia, et questo si ha ad fare ad laude de Dio et ornamento di la vostra zesia. Perhò dil poco amar Dio, di la poca devotione et manco curar le cose che sono a salute de anime vostre, non vi maraviolate se molte adversità vi seguono. Havendo per capo la Sacratissima Vergene, doveresti esser più devoti et haver maior cura al loco suo. «Convertimini ad me, dicit Dominus, et ego corvertar ad vos» [Zc. 1,3]. Vi ho voluto dir queste poche parolle aziò conosciate che anche da lontano io vedo; farò dal canto mio quello potrò et debo et poi laserò il corpo a Cui, regendo il tuto, vede il cor de li homini.

8.

Pieve di Cadore, Archivio della chiesa Arcidiaconale di Santa Maria Nascente.

Pietro Aleandro si rivolge ai Sindaci di Pieve, da Vicenza, 26 novembre 1530. Lettera autografa.

Specialibus dominis Sindicis Plebis Sanctae Mariae de Cadubrio sub inde.

In Plebe Cadubrii

Speciales fratres et filii illustrissimi.

More pii patris, non resterò di repplicar quanto per altri mie scritti et a voi de Plebe et a quelli nostri de Valle che mi sarebe gratia fusti concordì, in ultimis, le speze facte in la lite. Et essendo, in nomine Domini, ultimata la principal causa, etiam si desse fine al accessorio che sono le spese. Perhò vi repplico vogliate scriver et mandar lo modulo de le spese facte, et mandato in me, si primo per una sua risposta promitterno di far quelli nostri et vostri di Valle, o saltem lazàrino intender aziò non si possa in questa expectatione più oltre di quello serà la vostra resolutione. Ita io ho quella di quelli di Valle, quali, resolvendovi voi, sono rezolti de remettersi in me, in quanto etiam si remettono in la causa principal a me, serà di apiacere ultimar tute queste differentie, aziò il bene intiriore vostro et la bona pace et concordia nostra parturisca ogni bono effecto et tra voi sia bona fraternità, quanto me, vedo desiderare quelli di Valle habuta [...] questa resolutione et pur intender altramenti il voler vostro restino satisfacto di quanto attendo di saper et a voi tutti sempre mi osservo.

Vincentie, 26 novembris 1530.

Firmatus Petrus Aleander, dominus dominus archidiaconus Cadubrii et Vincentie vicarius.

9.

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Lat. XII, 105 (=4441), sec. XVI, [cc. 43b-45a].
Cart. in 8° (mm 140x92), cc. 56 nn. (1, 47-56 bianche). Legatura in pergamena. Provenienza San Michele di Murano, n. 1781. Scrittura in carattere romano corsivo calligrafico.

Vincenzo Vecellio indirizza un'epistola e due sonetti elogiativi ed augurali a Pietro Aleandro iunior, pievano di Pieve, pronosticato nella carica di arcidiacono di Cadore quale successore dello zio, uomo mai a sufficienza lodato. [1540]

Ad reverendum Petrum Aleandrum virum clarissimum Vincentius Vecellius Cadubriensis salutem.

Cum plurima atque eadem magna beneficia a diis immortalibus in me Cadubriensesque meos collata sint, Petre, christianae pietatis amantissime, tum vero praecipue hoc maximum nobis visum est quod te nunc hic conspiciamus et non sine magna quadam admiratione intuemur. Nam et si haec civitas magna voluptate affecta sit quod ad hos saltus et nemora aliquando diverteris, nunc tamen universa ipsa provintia te presente usque adeo exultat et gaudio triumphat ut ad te visendum suis prope sedibus excita videri possit. Quare tibi atque huic tuo foelicissimo adventui non tam meo quam totius huiusce Reipublicae nomine vehementer gratulor. Cur enim non plurimum gratulemur, et prae laetitia gestiamus? Cum te virum numeris omnibus absolutum et exemplum rarae cuiusdam probitatis et virtutis post obitum patris tui viri numquam satis laudati, dii nobis atque huiusce loci rebus sacris administrandis praefecerint, ad quod quidem sacerdotium et muneris dignitatem atque alios deinceps amplissimos honores fueris evectus, factum est ut qui antea vitiis et gravioribus animi morbis laborabant, nunc, mutata vitae ratione, sub te medico quasi praesentaneum quoddam remedium acceperint, ad meliorem frugem sese receperint. Quis est enim, per Deum immortalem, qui te patronum et rerum suarum moderatorem non libenter agnoscat et expectat? Nam, praeter literarum divinarum et humanarum cognitionem quae in te plurimum elucescit, quae ne in hominibus sacris initiatis non leviter desiderari solet, praeter etiam multarum rerum usum et scientiam, qua apud christianae religionis antistites honestissimum locum tibi vendicasti, es ea morum comitate et humanitate praeditus, ut qui te non plurimum amet et observet nec illo mihi ab omnibus gratiis et musis alienus esse videtur ne quid interim dicam de munificentia et liberalitate tua, qua sic uteris ut eam partim doctorum hominum ingenia quibuscum tu assidue versaris, sibi vendicent, partim etiam extructiones templorum et sacrarum aedium extructiones, quas cum sanctas, ut aiunt, et tectas semper velis esse nihilque omittas quod ad earum pulchritudinem et utilitatem spectare possit, mirum est et vix dicendo consequi possem, quam omnium mortalium animos tibi devinxeris eorumque benevolentiam compararis. Haec sunt, mihi crede, opera egregio ac praeclaro viro digna. Sic itur ad coelum et ad Dei sensum rationemque propius accedimus. Qua re, cum is sis quem boni omnes norunt quemve ego numquam verbis explicare possem, futurum est ut pro meritorum tuorum magnitudine ad maius aliquod dignitatis fastigium eucharis iuxta illud homericum οὐ γὰρ ἀπαρητος μαντεύσομαι, ἀλλὰ εὐίαδος [«οὐ γὰρ ἀπείρητος μαντεύομαι, ἀλλὰ εὐ εἰδώς», Od. 2.170. Non profetizzo come un inesperto ma con sicura conoscenza.]

Nunc superest ut, cum quasi postliminio ad nos redieris, tibi gratias immortalibus agam atque hunc populum et plebem (ms. plebis) et uti dicam universitatem defendendam suscipias in periculis et graviore aliqua tempestate, quae numquam non imminere solet, te illi accerrimum propugnatorem praestes, eius honori et ornamentis nihil detrahi aut diminui patiaris. Illi vicissim operam dabis ut quam hactenus erga te fidem et singularem quandam benevolentiam tutatus est, eandem nullo unquam casu, aut injuria labefactari possit.

Vale et fortuna comite, quae tibi secunda obtigit, perpetuo utere.

c. 45b

Del medesimo Vecellio
Sonetto

Signor illustre ch'hor vi mira e honora
il bel Cador e in quella parte e in questa
al chiaro suon di sì honorata testa,
ogni colle, ogni pian s'inmostra e infiora.
Piacciavi, priego, hora nanzi ch'io mora
che almen con pura fede, e voglia honesta
ami il vostro favor, che il ciel vi presta,
e la virtù, che il tempo non divora.
I veggo Roma e di Roma il Pastore
chiamarvi a maggior gloria e degni seggi,
e per Pietro crescer di Pietro il nome.
Perciò a voi solo con eterno honore
porgan l'opre sue belle i spirti egreggi,
e dican sempre o chare e dolce some.

c. 46a

Del medesimo

Mentre alle pompe hora superbe e altiere,
onde s'honora il vostro chiaro nome,
Cador e intento, et di voi gode come
de l'immortal suo Dio l'eterne sphere.
Fra l'altre dotte et più famose schiere
porger vi veggo a le sacrate chiome
degnà corona, et sotto gravi some
render al mondo glorie illustri, e vere.
Così virtù che in la sua verde etade
al stato vostro alto principio diede
vi scorge a un degno et glorioso fine.
Et s'el raggio de la vostra pietade
non manca a la di noi sincera fede,
fian l'opre vostre eterne e pellegrine.

ITINERARIO DI FORTUNA CRITICA

La prima menzione del ‘polittico’ eseguito da Vittore Carpaccio per Pozzale di Cadore spetta a Carlo Ridolfi nel 1648. Fra le molte opere del maestro veneziano egli segnala: «In villa di Spinea ve n’è una [tavola] con tre santi, altra in Pieve di Cadore».¹ L’imprecisa ubicazione (Pieve anziché Pozzale) è stata forse la causa dell’assoluta trascuratezza della citazione, per quanto compaia in un’opera di primaria importanza per la conoscenza dell’arte di Venezia attraverso i suoi protagonisti. «Le Maraviglie dell’Arte» della capitale sono illustrate assieme alle sue manifestazioni nei territori dello Stato, segnando anche per tale motivo un nodo d’indubbia novità metodologica e di ampliamento nei dati e valutazioni. Per Ridolfi il Cadore e Pieve dovevano significare Tiziano, com’è ovvio. Si può pensare che solo di conseguenza, o addirittura quasi fortuitamente, le informative raccolte lo abbiano portato ad annoverare il dipinto di Carpaccio.²

La menzione laconica di un’opera di quest’ultimo «in Pieve» purtroppo non risolve il quesito se da Serravalle, frequentata di certo, lo storiografo-pittore si sia portato fino al centro del Cadore dove, teoricamente, avrebbe potuto vederla o solo riceverne notizia, com’è più probabile.³ In ogni modo, nonostante si tratti di un Carpaccio, risulta che tale menzione per quanto proveniente da Ridolfi non abbia occasionato alcuna verifica: solo con rarissime eccezioni essa è stata registrata, persino a considerare l’epoca più moderna. L’abbinamento con la «tavola» dei tre santi di Spinea (pala a spazio unitario o trittico?) forse non ha stimolato la ricerca, tanto più che quest’ultima non ci è nota poiché non possono essere riferiti ad essa gli scomparti di polittico che, del resto, raggiungono il numero di quattro senza quello centrale, ora conservati al Philbrook Art Center di Tulsa (Oklahoma): *San Pietro Martire*, *San Giovanni Battista*, *San t’Agostino?*, *Santo Stefano*, databili su base stilistica circa il 1514 con riferimento al polittico già in Santa Fosca a Venezia.⁴

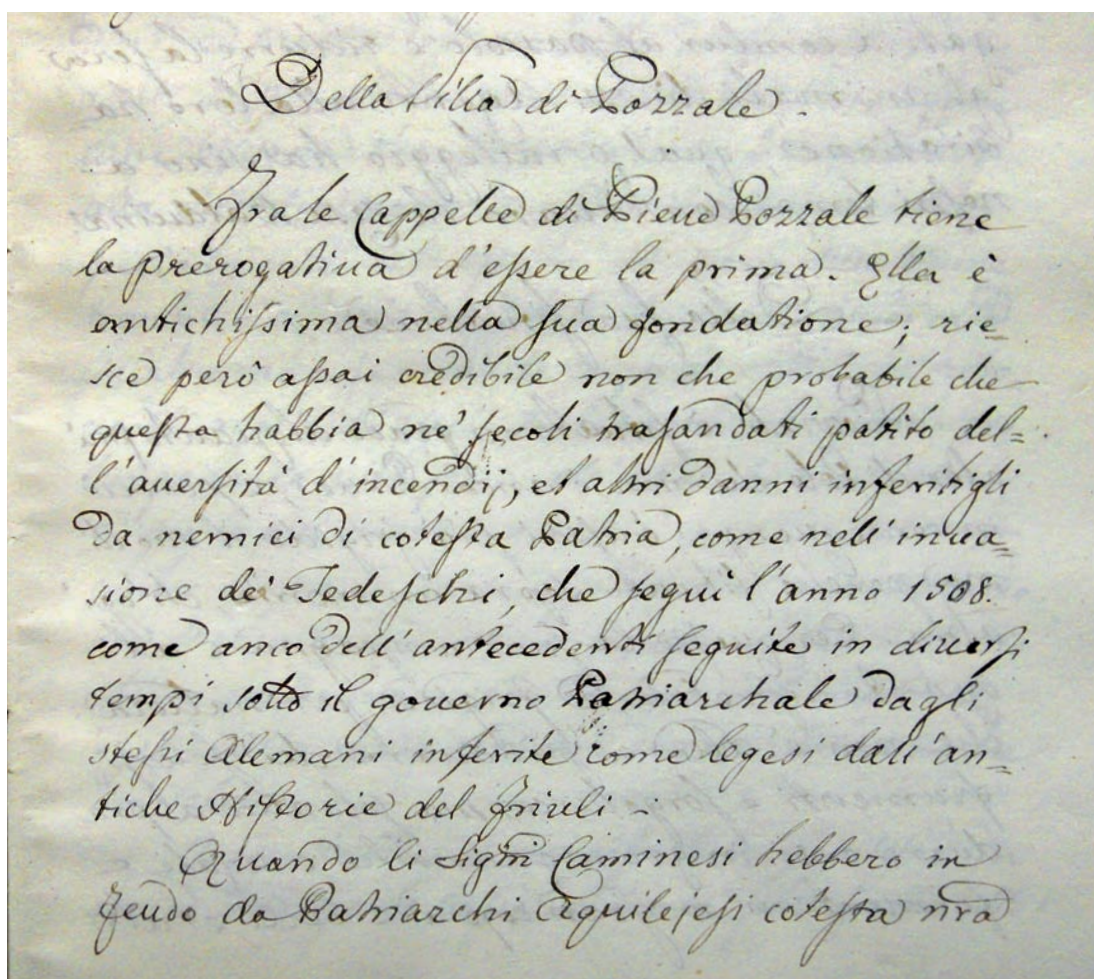
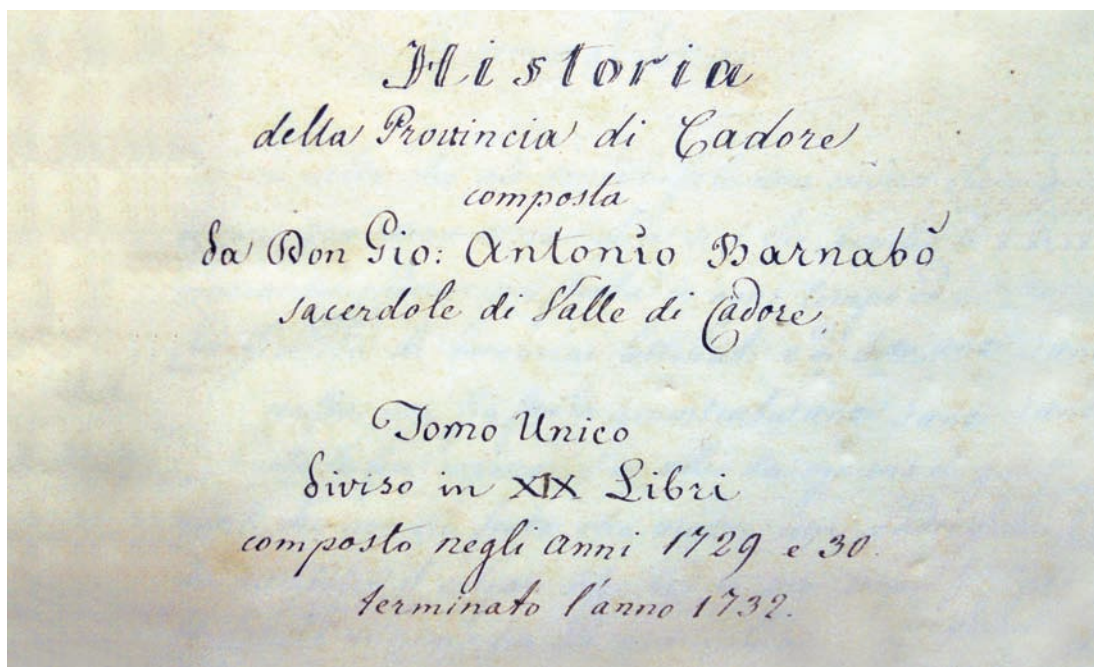
Dopo Ridolfi, la menzione del ‘polittico’ di Pozzale in opere a stampa autorevoli e di larga diffusione è di là da venire, perché passeranno ben più di due secoli per averla. Non vi furono occasioni, infatti, per altri storiografi ‘ufficiali’ dello Stato o per altri importanti voci critiche di perlustrare il ‘Cadore pittorico’. Si deve, altresì, registrare la trascuratezza di questa terra alpina (come del resto avviene per molti altri ambiti periferici) nella letteratura artistica ‘periegetica’ di Sei e Settecento, nonostante il forte richiamo di Tiziano e dei tizianeschi con le loro opere ivi diffuse.

Ci si deve rivolgere, quindi, alle fonti manoscritte con le quali definire una sorta di ‘archeologia’ della fortuna critica vera e propria dell’opera cadorina di Carpaccio, che risulta anch’essa piuttosto tarda.

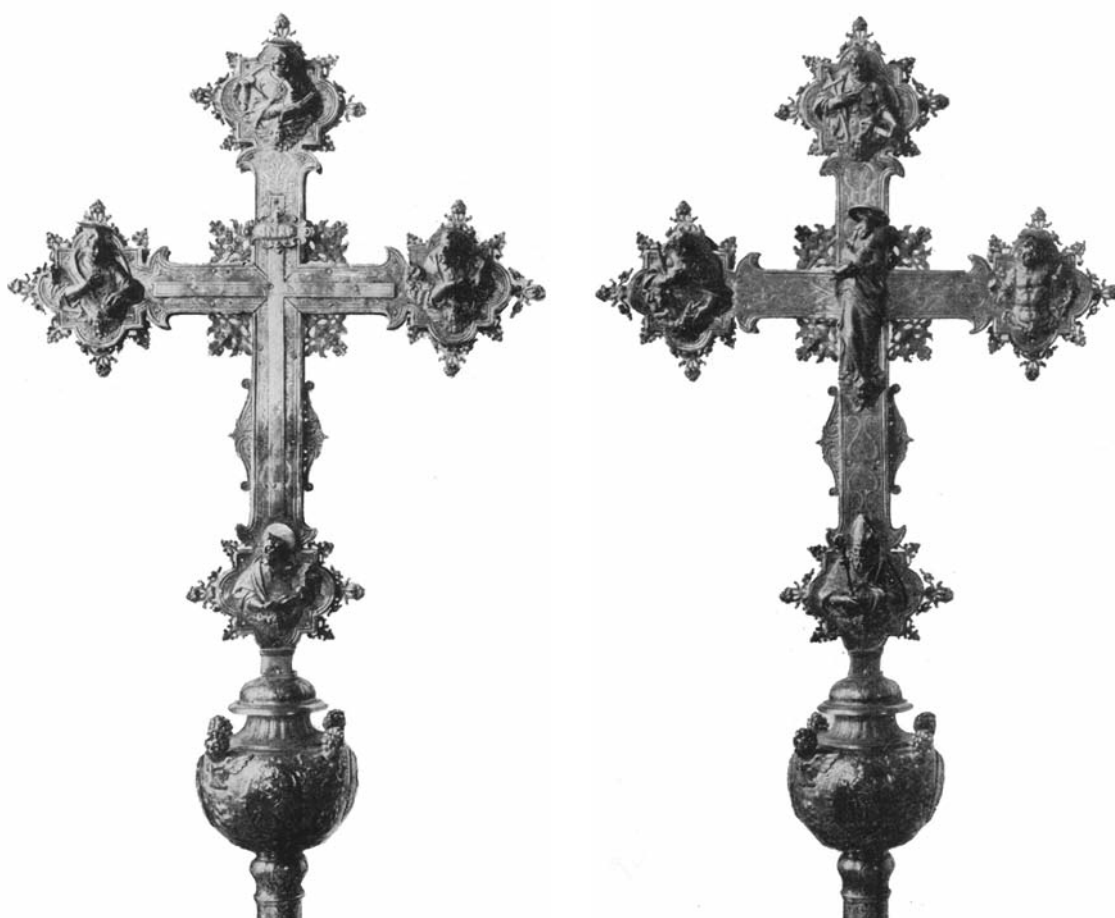
Affatto trascurata, in proposito, è la sopra menzionata *Historia della provincia di Cadore* composta attorno al 1730 da don Giovanni Antonio Barnabò (figg. 20, 21).⁵ Il capitolo «Della villa di Pozzale» (doc. 1) va letto integralmente, perché esempio straordinario di descrizione corografica, storica e ‘antropologica’, ovvero di ritratto di un luogo con spunti di curiosità che possono far intuire anche una qualche aura d’ironia sul tutto.

Non manca la storia della chiesa di San Tommaso e del suo secolare governo del Lume, e la nota: «Tre cose sono ammirabili in questa Chiesa: la sua immemorabile antichità; la pittura

19 Giovanni Battista Cavalvaselle, *Disegno con Pieve, dominata dalla sua chiesa, indicati i paesi di Contràs e Pozzale, la chiesa di San Dionisio e le cime del Trànego, Antelào, Marmarole e Tudàio; Veduta di Valle e Tai fino al ponte e la strada per Peraròlo*, disegno capovolto nel *bas de page*. Foglio datato 19 dicembre 1865. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, ms. It. IV , 2031 (=12272), fasc. 1, f. 106v.



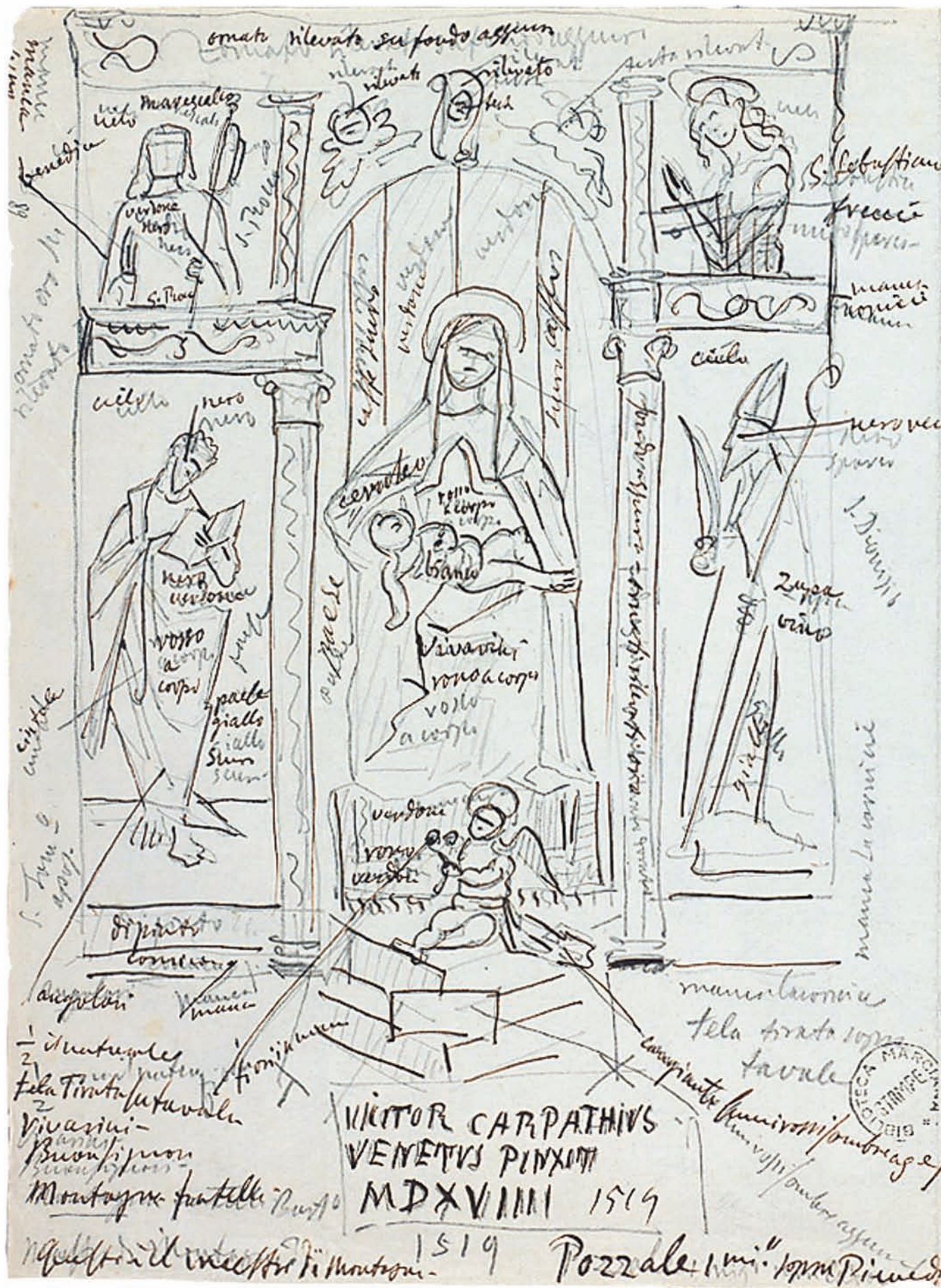
20, 21 Giovanni Antonio Barnabò, *Historia della Provincia di Cadore*. Tomo unico diviso in XIX libri composto negli anni 1729 e 30 terminato l'anno 1732, Vittorio Veneto, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. 12.B.5, 1729-1732, Libro XI, frontespizio, c. 490.



22, 23 Tiziano Aspetti il Giovane (bottega?), *Croce astile*, già Pozzale, chiesa parrocchiale di San Tommaso Apostolo, riproduzione da Moschetti, 1932, pp. 94-95, figg. 67, 68. *Il Crocifisso* (perduto), *i quattro evangelisti*, nel recto; *Madonna con il Bambino*, *i santi Tommaso apostolo, Rocco, Sebastiano, Dionisio vescovo*, nel verso.

della palla maggiore fatta dall'insigne pittore Vittore Cergratio [a margine: Carpaccio] l'anno 1519 coetaneo del famoso Titiano; et la croce maggiore che è d'argento di bella fattura e grande a proportion» (figg. 22, 23).⁶ La segnalazione è preziosa quanto rara, perché attesta finalmente la perfetta coscienza locale dell'importanza dell'opera, su cui si è fondato l'attaccamento dei Pozzalini per essa. Altra cosa è trovarla citata in trattati a stampa. Non si tiene conto di questi aspetti nel manoscritto *Il Cadore compendiato*, composto dal notaio Giannantonio Talamini Boluzzi circa il 1780, nel quale si riserva poco spazio a Pozzale, villaggio osservato nell'ottica della sua posizione economica e sociale anziché storica, un taglio d'indagine scelto anche per descrivere il resto della provincia.⁷

Una premessa importante per la conoscenza del Carpaccio cadorino è quindi attribuibile, in seguito, a Taddeo Jacobi (Pieve di Cadore 1753-1841), ma si deve arrivare ormai ai primi decenni dell'Ottocento (doc. 2).⁸ Come buona parte dei suoi fondamentali lavori, di accuratezza impeccabile per conoscenza ed erudizione, anche la memoria su di un'opera specifica rimanerellegata fra i vastissimi appunti manoscritti. Segno della sensibilità del momento e indicatore dello stato conservativo in cui allora si osservava il dipinto è il contenuto dell'unica annotazione 'critica': «L'opera [è] piuttosto di maniera secca, e per niente vivace, ed attualmente annerita». L'importanza, comunque, della testimonianza di Jacobi si ritiene doversi riconoscere indubbia nel fatto che i suoi lavori furono un *vademecum* per la perlustrazione del Cadore di Giovanni Battista Cavalcaselle, tramite il quale finalmente vengono a ricevere una svolta metodologica



e di informazioni conoscitive non solo il grande capitolo tizianesco, com'è universalmente noto, ma altresì le pagine riservate alle pitture di Medioevo e Rinascimento, in termini destinati a rimanere fondamentali, cioè attualissimi per molti aspetti.⁹ Per quanto riguarda la notizia del 'polittico' di Carpaccio egli deriva l'informazione dal manoscritto Jacobi per lui appositamente sunteggiato, e non dai testi editi di Ticozzi e Cadorin che gli sono altre volte basilari.¹⁰

Per inciso va tenuto conto, entro la frammentarietà delle voci bibliografiche specifiche di primo Ottocento, della citazione del polittico cadorino nella trascuratissima «monografia» su Carpaccio di Vincenzo De Castro, data alle stampe presso Naratovich a Venezia alla data significativa del 1848: «altra [tavola dopo quella di Spinea] in Pieve di Cadore con Maria Vergine e i santi Tommaso, Dionisio, Rocco e Sebastiano colla data del 1518».¹¹ Forse egli deriva la notizia da Ridolfi, tanto più che ne ripete l'errore sull'ubicazione, ma dimostra di saper citare correttamente rispetto a quest'ultimo i santi rappresentati. Viene a porsi pertanto l'interrogativo se egli avesse a disposizione una fonte bibliografica recente, di certo meglio informata rispetto agli «elogi» più retorici dati alle stampe sul modello di quello di Carrer, oppure se avesse verificato in prima persona tale notizia di Ridolfi.¹² La dedizione a Carpaccio del giovane scrittore deriva dall'aver le sue origini a Pirano, e difatti s'impegna logicamente a sostenerne i natali istriani sulla linea di pensiero propugnata da Stancovich nel 1829.¹³ De Castro tuttavia conduce i suoi studi a Treviso, dove si trasferisce da giovane, e a Padova dove si laurea nel 1835, pertanto può entrare a contatto e misurarsi ben presto con gli studiosi di ambito veneto di 'belle arti' del Rinascimento e nella fattispecie di Carpaccio.

Se si ritorna ora a Crowe e Cavalcaselle e si osserva la citazione nella *History* edita nel 1871, di primo acchito il contenuto potrà sembrare esiguo e persino contraddittorio o incerto: «Pozzale, Virgin and child between S^{ts} Thomas and Dionisius in niches, above which are half-lengths of S^{ts} Roch and Sebastian, in very bad condition, wood, inscribed 'Victor Carpathius Venetus pinxit MDXVIII'. Very feeble, the S^t Thomas recalling Diana; the Virgin and Child reminiscent of Luigi Vivarini, S^t Rocco a type common with Marescalco. A child with a flower sits on the step of the throne».¹⁴

Una volta constatato lo stato di conservazione cattivo, di un dipinto ritenuto su tavola anziché su tela, i riferimenti stilistici indicati si dimostrano eterogenei: si suscitano i nomi di Alvise Vivarini, Benedetto Diana, Giovanni Buonconsiglio detto il Marescalco, i primi due per l'aspetto stilistico, l'ultimo per quello tipologico. È il contesto critico generale nel quale quest'opera è inclusa ad avere notevole significato, come si esaminerà in seguito; in esso anche le annotazioni specifiche trovano la giusta comprensione. Si tratta di osservare una certa debolezza che accomuna in questo momento la pala di Pirano al 'polittico' di Pozzale, a giustificare la quale si menziona l'intervento del figlio Benedetto.

La valutazione sintetica del 1871 assume, indubbiamente, più valore se si considera che essa deriva da un approccio squisitamente conoscitivo. Com'è scontato che sia in tale metodo, di cui proprio Cavalcaselle è il 'pioniere', le maggiori indicazioni si raccolgono dal disegno e dagli appunti del suo quaderno (fig. 24).¹⁵ Attraverso la loro lettura si può immaginare Cavalcaselle a Pozzale, davanti all'opera di Carpaccio, nel dicembre 1865. Il suo vivo interesse è attestato dal rilievo accurato, prima a matita poi ripassato a penna in ogni dettaglio, con aggiunte e modifiche nel testo, una tipologia diversa dal suo tipico abbozzo veloce.¹⁶ Nel leggere le annotazioni, dapprima si possono individuare quelle di carattere tipologico e conservativo. Si tratta giustamente di «tela tirata sopra tavole»; la cornice presenta un «ornato rilevato sopra azzurro»; già a tale data si riscontrano le mancanze e la ricomposizione della cornice come documenta la riproduzione in eliotipia eseguita da Carlo Jacobi edita da Molmenti nel 1893, tratta

24 Nelle pagine precedenti, Giovanni Battista Cavalcaselle, *Disegno e appunti sul polittico di Vittore Carpaccio a Pozzale, «I miglio sopra Pieve»; Appunti e disegno di stendardo con l'immagine di San Tommaso*. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, ms. It. IV, 2031 (=12272), fasc. 1, cart. D, ff. 88v-89r.



25 Giovanni Battista Cavalcaselle, *Disegno con la veduta di Pieve di Cadore da Revis, con i paesi circostanti e il fondale dolomitico*. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, ms. It. IV, 2031 (=12272), fasc. 1, f. 109r.

da una fotografia, della quale si è avuto la fortuna di individuare una stampa presso la Fototeca dell'Istituto Germanico di Firenze (fig. 1). Le osservazioni di sintesi di Cavalcaselle sono le seguenti «... rozzo; quadro di colore mangiato e divenuto sporco di più è nero - ed inegualmente pulito - color opaco; toni slavati - e decisi - finge velature; intarsio - rossi-vino». Nei dettagli delle figure correttamente indicate si trova l'aggettivo «angolari» per le pieghe della veste di san Tommaso; «rosso a corpo» per la veste della Vergine; «zupa - vino» per il piviale di san Dionisio; «cangiante/ lumi rossi/ ombre aggiunte» per la veste dell'angelo musico. Sul piano dei riferimenti stilistici oltre che tipologici, il richiamo a Vivarini riguarda la figura della Vergine, quello al Marescalco il san Rocco. Si aggiunge, per l'aspetto generale, il cenno a «Buonsignori/ Montagna fratelli». Il cartellino è riportato con scrupolo, si ribadisce che la data è il 1519; a fronte di questa certificazione di paternità il conoscitore esprime infine la personale valutazione complessiva: «Mi pare Carpaccio scolare di Gentil Bell(ini) e maestro dei Montagna». Entro questi parametri, difatti, Cavalcaselle e Crowe fondano il moderno profilo di Carpaccio. Nell'ambito di una fortuna critica e della presenza autorevole di Cavalcaselle in Cadore non si vuole trascurare un'annotazione sul contesto della visita. La data in cui questa avviene è riportata su di un foglio nel quale egli delinea una veduta 'grandangolare' dei luoghi: «Dal castello di Pieve 19 dicembre 1865» (fig. 19).¹⁷ Sopra Pieve, dominata dalla sua chiesa con l'alto campanile cuspidato, si indicano Contràs e Pozzale, la chiesa di San Dionisio e il Trànego, il profilo dell'Antelão innevato e delle Marmarole, fino a quello del Tudàio. Non è solo il riscontro di un momento 'contemplativo' di Cavalcaselle, di distrazione dal lavoro filologico, un semplice *divertissement* o, più banalmente, una sua cartolina dal Cadore. Questo rilievo che si compone con la veduta verso Valle e Tai fino al ponte e la strada per Perarolo, e che trova un corrispettivo più sintetico in altro foglio (fig. 25), avrà una sua elaborazione letteraria e questa,

si direbbe, di valore addirittura critico.¹⁸ Il miglior commento a tali disegni, rivelatore della loro funzionalità, è contenuto in quello che Cavalcaselle (con Crowe) scrive nella vita di Tiziano sui «caratteri fisici del distretto», mostrandosi attratto dall'ineffabile bellezza, compreso dal sentimento del sublime che è proprio della contemplazione della montagna: «Alle brulle e sterili cime, ora mestamente cineree o nere sotto un cielo rannuvolato e minaccioso, ora riflettenti le tinte porporine del tramonto, fanno contrapposto le verdeggianti e amenissime falde, offrendo allo sguardo uno spettacolo così grande nella infinita sua varietà di colori e di linee, che nessuna descrizione varrebbe a darne un'idea anche lontana».¹⁹ Quale giustificazione conferire alla pagina letteraria? Risponde Cavalcaselle: «Ci siamo diffusi alquanto sui caratteri naturali del Cadore per la ragione che Tiziano, il quale vi passò i primi anni e spesso vi tornava nell'età matura, amava riprodurli nelle sue tele non meno delle distese pianure; né si può dubitare che la loro sublimità lasciasse una durevole impressione nell'animo suo, predisponendolo a quel culto della natura che spicca in tutte le sue opere, ed al quale ei va debitore del titolo del più gran paesista della Scuola veneziana».²⁰

La scoperta del Carpaccio di Pozzale per merito di Giovanni Battista Cavalcaselle avviene, dunque, nel contesto in cui il Cadore da «paese ruinoso», secondo l'espressione di Girolamo da Porcia del 1567, diviene «Titian's country», così definito nella visione di Josiah Gilbert che dà alle stampe a Londra nel 1869 il suo testo con tale titolo inequivocabile.²¹ Anche quest'ultimo libro di diffusione internazionale è una testimonianza, sotto un'ottica particolare, dell'interesse per l'ambiente cadore, la sua storia e l'arte, questa condensata in quella insuperabile di Tiziano. L'intreccio fra osservazione del vero e sentimento del sublime alla visione di cime e valli dolomitiche è visualizzato nell'apparato illustrativo dell'opera di Gilbert, le cui tavole litografiche annoverano tra le prime l'emblematica visione dell'Antelao dalla laguna di Venezia nella traduzione di un disegno di John Ruskin. È quanto si immagina che il Cadore potesse nostalgicamente vedere per trarre ispirazione, in un improbabile momento atmosferico favorevole, affacciandosi dalla sua casa ai Biri presso Fondamenta Nove. Si alternano poi nelle altre tavole le vedute dei luoghi ai dettagli più «dolomitici» individuati nei fondali paesistici dei dipinti di Tiziano, questo per indurre a cogliere una verisimiglianza o la genuinità d'ispirazione del grande maestro.

Quando Cavalcaselle poneva le premesse per queste pagine, nel dicembre 1865, era di ritorno da Pietroburgo dove compì i suoi studi nel mese di settembre. Ai cospicui materiali di questo soggiorno russo si aggiungono quelli delle soste nel viaggio di ritorno verso l'Italia, alla fine di quel mese, a Dresda, Praga e Vienna; vengono dunque di seguito, ravvicinati, quelli numerosissimi del Cadore, raccolti fra dicembre e gennaio, comprensivi della puntata a Pozzale.²² Per quanto sintetica, la scheda di Cavalcaselle e Crowe del 1871 (nel 1873 in edizione tedesca) dovette essere il punto di riferimento per la fortuna critica successiva del «politico» cadore nell'ambito della valorizzazione moderna del suo autore.²³ Un richiamo ancor più accessibile alla cultura storico artistica e ai metodi di indagine degli studiosi italiani fu quello compreso nel primo saggio di Pompeo Molmenti che risale al 1885, poiché vi trova la giusta considerazione anche quest'opera d'ubicazione defilata: «Nella chiesa di Pozzale in Cadore v'è del Carpaccio una tavola in cinque spartimenti: nel mezzo, per tutta l'altezza dell'ancona, la Madonna col bambino; nei due angoli i busti di san Rocco e di san Sebastiano e ai due lati le intere figure di san Tommaso apostolo e san Tommaso da Villanova. Ai piedi della vergine un angioletto e sui gradini un cartello con la seguente scritta: Victor Carpaccio Pinxit anno MDXVIII. V'è una rigidità stentata di disegno assai rara nel maestro, e nondimeno dal quadro, guasto dal tempo, tralucono lo spirito e il carattere della fine arte carpaccesca, o, per dirla col Blanc, quel fiore di coscienza cristiana che le età posteriori non trovarono più».²⁴ Si può obiettare che vi è un errore nel riconoscimento del san Tommaso apostolo e nella data riportata (1518 anziché 1519, indicazione purtroppo destinata spesso a ripetersi), tuttavia si aggiunge al giudizio sull'aspetto formale e lo stato di conservazione quello positivo della «tipicità» quanto allo stile. Poche parole attestano comunque un'attenzione vigile ed esprimono una valutazione in sostanza corretta,

specie per quella stagione della critica carpaccesca.

Questa prima attenzione giustifica il fatto che l'opera trovi ancora spazio nel saggio monografico su Carpaccio che Molmenti pubblica nel 1893 in lingua francese, nel quale riporta sostanzialmente i contenuti della scheda precedente, dopo aver ancora dibattuto vecchie e sorpassate attribuzioni come quelle della tavola, in realtà manifestatasi di Cristoforo Caselli (per chi scrive indubbiamente) del duomo di Noale o delle portelle d'organo, poi riconosciute a Francesco da Milano, della prepositurale di Santa Maria Nova di Serravalle (Vittorio Veneto).²⁵ In tal caso il vero contributo di novità consiste nella prima riproduzione in eliotipia dell'opera, come sopra ricordato, che reca la firma di Carlo Jacobi, il quale si avvale di una fotografia la cui stampa originale non reca la referencia (fig. 1). Pertanto, nel 1893 il Carpaccio cadorino risulta definitivamente noto anche in immagine fotografica.²⁶

Molmenti, questa volta assieme a Ludwig, ha poi occasione di richiamare l'attenzione sul politico di Pozzale polemizzando con Nicolò Del Bello sostenitore della tesi che Carpaccio in fase tarda avesse aperta la sua bottega a Capodistria, da dove licenziava per Venezia e le località periferiche, come Pozzale, le sue ultime opere: il polittico Cadorino ritenuto del 1518 seguiva la pala con data del 1516 per la cattedrale della città in cui egli sarebbe stato operativo.²⁷

Molmenti e Ludwig opportunamente sottolineano in modo un poco colorito la problematica dei viaggi delle opere per mari e per monti: «Ma perché non può il pittore aver dipinto a Venezia i suoi quadri, e averli spediti in Istria sopra una di quelle tante navi, che avevano così frequenti relazioni di commercio tra le due opposte sponde dell'Adriatico? Non ammette lo stesso anonimo [Del Bello] che nel 1518, quando cioè il pittore si sarebbe trovato in Istria, il Carpaccio abbia dipinto per la chiesa di Pozzale in Cadore una tavola in cinque scomparti? In qualche modo deve quest'opera essere stata mandata in Cadore. E il viaggio era assai più malagevole che quello da Venezia all'Istria. Si aggiunga che nel 1520 il Carpaccio dipinse per Chioggia il quadro rappresentante *San Paolo*».²⁸

Nella monografia destinata a rimanere a lungo fondamentale per la conoscenza di Carpaccio, edita da Ludwig - Molmenti nel 1906 in lingua italiana, alla quale seguirono a distanza di pochi anni le traduzioni in inglese e francese, il 'polittico' di Carpaccio è menzionato come opera dell'età «provetta» e, ancora una volta, è riprodotto utilizzando la foto già edita nel 1893.²⁹

Nell'arco di tempo delineato dalla menzione dell'opera da parte di Cavalcaselle e Crowe nel 1871, fino all'illustrazione di Molmenti e Ludwig nel 1906, le segnalazioni in ambito cadorino si trovano unicamente nelle guide del territorio, attente sia agli aspetti naturalistici che a quelli storico-artistici, ma che non offrono nulla di più di una citazione.³⁰

Nell'ambito delle pubblicazioni scientifiche, il fatto che il dipinto sia firmato e datato facilita l'inclusione di rito nei repertori e regesti dell'opera di Carpaccio, come quelli di Milanesi (1878), Magni (1901), von Hadeln (1912²) e Adolfo Venturi (1915).³¹

Una breve segnalazione apparsa nel 1911 in un periodico bellunese di larga diffusione, da riconoscersi a don Floriano Perin (doc. 3), è utile, pur assommando più imprecisioni, per la testimonianza circa i danneggiamenti sofferti dal dipinto a causa dell'incendio che devastò la nuovissima chiesa di Pozzale nel 1844, così da giustificare lo stato di conservazione cattivo in cui lo valuta Cavalcaselle e che ancora è attestato dalla fotografia edita da Molmenti nel 1893.³² Tale segnalazione è utile, altresì, perché riporta la notizia dell'intervento di restauro messo in progetto nel 1909 e compiuto nel 1911 da Giovanni Zennaro, grazie al sussidio finanziario governativo e al concorso alle spese della popolazione di Pozzale.³³ La nota di Perin così descrive l'intervento di Zennaro: «con vera delicatezza e cognizione d'arte, dopo aver ripulita la tela dalla polvere rimise con piena somiglianza di colore le croste distaccate, lasciando così intatto l'originale senza portare offesa od alterazione all'opera primitiva dell'artista».³⁴ Lo stato in cui si giudicava l'opera nel primo Novecento è testimoniato dalle fotografie degli Archivi Fotografici Fiorentini e Caprioli che si sono reperite presso la Fototeca dell'Istituto Germanico di Firenze.³⁵

Una digressione dal tracciato della fortuna critica dell'opera, da proporre a questo punto, ri-

guarda il valore riconosciutogli in sede locale che si manifesta in un geloso attaccamento, così come si coglie nell'atteggiamento dei Pozzalini al momento di farla 'sfollare' in previsione dell'avanzata degli austriaci, dopo la disfatta di Caporetto nello scenario della Grande Guerra. La testimonianza è del giovane Andrea Moschetti incaricato di sovrintendere a tali operazioni in Cadore il quale, timoroso delle reazioni della popolazione, racconta come il mattino del 5 novembre 1917: «... mi rivolsi a Pozzale per il quadro di Vettor Carpaccio firmato e datato 1519. Non opposizione, no, come si temeva, ma spontanea pronta consegna del prezioso dipinto già accuratamente avvolto in tele e in coperte, e di due croci astili di cui una cinquecentesca assai bella. Anche lì popolazione tutta sulla piazza, in attesa ansiosa ma dolorosamente rassegnata agli eventi inevitabili».³⁶

Nel riannodare i fili di una fortuna critica la descrizione diretta più approfondita delle peculiarità e valori pittorici del 'polittico' di Pozzale, dopo quella contenuta negli appunti e disegni di Calvalcaselle, si ravvisa indubbiamente nel commento affatto trascurato (e difatti apparso in una sede inconsueta) di Filippo De Pisis affidato a «La Gazzetta di Venezia» del 1926, a quanto consta non più preso in considerazione in seguito, che si ritiene quindi importante valorizzare nell'appendice documentaria (doc. 4).³⁷ Il pittore soggiornava d'agosto con la madre in quel di Pozzale e fu questa l'occasione per l'incontro con le opere d'arte del territorio per progettarne l'apposita illustrazione, mai realizzata dopo l'uscita del testo nel giornale veneziano diretto da Gino Damerini.³⁸

Riprendendo con i pronunciamenti espressi nelle sedi scientifiche proprie, si deve considerare la prima delle monografie su Carpaccio di Giuseppe Fiocco, edita nel 1931, nella quale è offerto un commento assai parco sul suo 'polittico' per Pozzale «ove l'artista, per accontentare i gusti montanini, ritorna alle antiche spartiture»; si precisa che l'opera «È nella chiesa di Pozzale di Cadore, non nella Pieve di Cadore ove lo cita il Ridolfi [...] Rugginosa di tinte anche a causa dei restauri e non senza intervento della bottega». ³⁹ La nota di interesse consiste nel ribadire l'intervento della bottega, opinione destinata ad avere largo assenso, anche se in termini piuttosto formulari, come si potrà vedere in seguito. Un punto problematico della posizione di Fiocco sull'argomento deriva dall'aver egli agganciato in qualche modo all'opera cadorina, di paternità e data certa, la menzione del polittico 'tradizionalmente' attribuito a Carpaccio raffigurante la *Madonna con il Bambino, san Giovannino e angelo musicante, i santi Gervasio e Protasio, san Benedetto da Norcia e san Bernardo di Chiaravalle, il Padre Eterno* (nella cimasa) (fig. 26) della chiesa dei Santi Severo e Brigida di Tisoi (Belluno), dove giunse proveniente dalla chiesa annessa al monastero benedettino di San Gervasio del vicino capoluogo. ⁴⁰ Pur accettando, almeno inizialmente, la tradizionale attribuzione solo per lo scomparto centrale, messo oltretutto in relazione con opere della fase giovanile di Carpaccio, il collegamento con quello di Pozzale diviene automatico.

In particolare, nel recensire la monografia di Fiocco del 1931, Rodolfo Protti rivaluta l'opinione di Giulio Cantalamessa (a cui non corrisponde nella letteratura specifica una voce bibliografica) a favore di Carpaccio e aggiunge la considerazione: «A rafforzare l'opinione che il Carpaccio abbia dipinto un quadro per Belluno contribuisce il fatto certo che egli dipinse una pala per Pozzale di Cadore, pala tutt'ora esistente, datata e firmata», per questo autore all'anno 1518. I due dipinti, aggiunge Protti, sono «poco noti ai comprovinciali». ⁴¹ Sulla questione dell'abbinamento sotto il nome di Carpaccio del 'polittico' di Pozzale e di quello di Tisoi è sintomatica l'espressione di Gino Fogolari: «Credo che da ogni parte sia stato sconsigliato al Fiocco a non mortificare il Carpaccio con l'attribuzione di quella stentata pala di Tisoi». ⁴²

Si deve dare la giusta importanza alle successive classificazioni di Bernard Berenson, che a partire dal 1932 elenca l'opera di Carpaccio per Pozzale con la formula che la indica eseguita dall'artista «in gran parte», quindi supponendo l'intervento di aiuti.⁴³ È quanto sostiene in termini espliciti e più categorici anche van Marle dopo averla descritta ampiamente assegnandola al 1518: «In spite of the signature I think that the entire execution of this mediocre panel, defective in design as well as in colour, has been left to Vittore's son Benedetto».⁴⁴ Nessuna in-



26 Antonio da Tisoi, *Madonna con il Bambino, san Giovannino e angelo musicante, i santi Gervasio e Protasio, i santi Benedetto da Norcia e Bernardo di Chiaravalle, il Padre Eterno* (nella cimasa), Tisoi (Belluno), chiesa parrocchiale dei Santi Severo e Brigida, proveniente dalla chiesa annessa al monastero benedettino di San Gervasio di Belluno.

certezza trapela nel passare un'opera firmata e datata da Vittore a Benedetto, neppure al riguardo dello stato di conservazione in cui si giudicava, per di più - si può supporre - con l'ausilio della sola riproduzione fotografica.

Nella *Prefazione* all'importante *Mostra d'arte antica* tenutasi a Belluno nel 1950 Fiocco è an-

cora interessato al polittico di Tisoi anziché a quello «purtroppo avariato» di Pozzale.⁴⁵

Affatto positiva è invece nella stessa sede la valutazione di Valcanover che pure tiene conto dello stato conservativo: «Appartiene alla maturità dell'artista, malconcia per restauri scriteriati, che ne hanno resa difficoltosa la piena lettura. Anche nell'arcaica partitura a polittico l'artista sa ottenere un ampio respiro spaziale, mediante l'assolato paesaggio che unifica le singole parti. Prossimo alla pala del Duomo di Capodistria nei suoi elementi formali, nonostante una certa durezza di forma che denuncia la collaborazione del figlio Benedetto, aiuto al padre nell'ultimo periodo della sua attività, rimane un'opera d'alto valore nella poetica carpacesca. Nelle potenziate qualità coloristiche, nella partitura a polittico e nel piccolo angelo che si staglia sul prezioso tappeto, richiama, a distanza d'anni, la giovanile opera di Tisoi».⁴⁶ A prescindere dall'insistente richiamo a quest'ultimo dipinto, dell'analisi di Valcanover è soprattutto da sottolineare la conferma della collaborazione esecutiva di Benedetto, sia pure in termini non esclusivi come aveva in precedenza asserito van Marle.

Tale posizione è ripresa nella sostanza, pur con altri riferimenti e altre soluzioni cronologiche, da Terisio Pignatti che nel 'polittico' di Pozzale coglie un «procedimento di bottega analogo a quello che su per giù negli stessi anni, genera su vecchi schemi carpaceschi il polittico bellunese di Tisoi e la Madonna dell'altare degli Schiavoni. Quest'ultima è attribuita da molti al figlio Benedetto, che certo più tardi la copiò nella sua pala di Pirano del 1541».⁴⁷

Fra le mere elencazioni dell'opera, assume valore la nota di Fiocco del 1958 che conferma ancora una volta la sua posizione circa l'autografia.⁴⁸

Per Guido Perocco, invece, nonostante la firma, il polittico è sicuramente frutto di collaborazione con i partecipanti alla sua scuola.⁴⁹ Nella monografia di Jan Lauts la partecipazione della bottega risulta evidente.⁵⁰ Il confronto già proposto da Fiocco fra il *San Tommaso* e il *San Paolo* di Chioggia, eseguito l'anno seguente, si precisa fondarsi sull'utilizzo di uno stesso disegno non disponibile, rispetto al quale le varianti apportate nell'opera finita sono minime. Lo studioso ritiene inoltre che il *San Dionisio* ripeta con minime modifiche la figura del *San Luigi da Tolosa* della pala di *San Tommaso d'Aquino in cattedra tra i santi Marco evangelista e Ludovico da Tolosa*, eseguita nel 1507 per la chiesa di San Pietro Martire di Murano, ora alla Staatsgalerie di Stoccarda.

Anche Zampetti ripropone il confronto con il dipinto di Chioggia ma per differenziare il giudizio qualitativo: «Il san Paolo è probabilmente autografo, contrariamente a quanto avviene nel polittico di Pozzale, dove la mano di collaboratori è evidente».⁵¹ Successivamente lo studioso sostiene una posizione opposta: «Forse autografo il san Tommaso, che anticipa la figura del san Paolo di Chioggia».⁵²

Fra tutti i pronunciamenti delle moderne monografie si distingue indubbiamente per impegno l'articolata scheda edita da Michelangelo Muraro nel 1966, pertanto essa è qui riportata nella sua integralità⁵³. Per quanto riguarda la cornice storica, il contesto postbellico in cui lo studioso situa la commissione dell'opera cadorina motiva il titolo di «Madonna della Difesa» che si ritiene essere tradizionale. Il voto dei Cadorini di innalzare altari con tale intitolazione è fissato al 10 dicembre 1508. Risultano, tuttavia, prive di riferimenti documentari o storiografici precisi altre motivazioni addotte dallo studioso, come il fatto che di fronte all'invasione distruttiva degli imperiali «anche il piccolo villaggio di Pozzale fece voto alla Madonna e si rivolse a tutti i suoi santi protettori, implorando di essere presto liberato: a san Rocco, santo patrono di tutta la diocesi di Belluno; a san Sebastiano; a San Tommaso cui la chiesetta era dedicata; a san Dionisio l'Areopagita»⁵⁴. La proposta di motivazioni per la committenza dell'opera è certamente suggestiva ma anche piuttosto immaginifica, pur entro la verisimiglianza del momento storico e della situazione particolare che sono a tale scopo tratteggiati.

Anche a proposito delle modalità e degli attori della commissione i termini rimangono sul piano delle suggestioni o probabilità: «Non sappiamo quando sia stata data commissione a Carpaccio di eseguire l'opera: forse nell'anno stesso del voto qualche cadorino giunto a Venezia si rivolse al pittore allora celebrato e operante nella Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale. Non

abbiamo notizia di alcun viaggio di Carpaccio fra le Dolomiti». L'accento più 'fantasioso' che dà sentore degli entusiasmi di Muraro riguarda l'interpretazione iconografica, in base alla quale «un angelo tiene in mano un arnese di ferro, che forse rappresenta i ceppi da cui l'intervento della Vergine ha liberato l'ignoto committente, o l'intera borgata. Il polittico di Pozzale, infatti, è ancora oggi conosciuto con il nome di Madonna della difesa». ⁵⁵

Sul piano stilistico Muraro coglie non solo l'anacronismo tipologico, o l'intervento della bottega (almeno da non escludersi), ma soprattutto una specifica caratterizzazione del linguaggio pittorico che riferisce all'impiego della tecnica a olio. Particolarmente aderente è la sottolineatura sul risultato ottenuto negli scuri, nella fattispecie quelli degli incarnati, nei quali: «l'impiego della terra verde e la presenza di lumi appropriati fanno assomigliare a superfici di lucido bronzo».

Anche in seguito, ritornando sull'argomento, Perocco ritiene «concorde l'ammissione di estesi interventi collaborativi» e indica per alcuni scomparti le similitudini inventive con disegni o altre opere di Carpaccio. ⁵⁶ Il *San Rocco* è collegato al disegno di polittico di Copenhagen (Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamling, inv. KKSgb6269). ⁵⁷ Sostiene la tesi, per altro già esposta da Lauts, della derivazione da uno stesso disegno del san Tommaso apostolo e del San Paolo in San Domenico a Chioggia e quella delle af finità fra il san Dionisio e il san Ludovico da Tolosa della citata pala a spazio unitario del 1507, ora a Stoccarda.

L'affidamento esecutivo alla bottega, per intero, è ravvisato da Vittorio Sgarbi che annovera il 'polittico' di Pozzale tra le opere «di minor qualità, o di più povera invenzione, [che] sono destinate a luoghi fuori mano, a committenti di gusto estetico attardato e non disposti a spendere evidentemente grandi cifre», ma che il maestro non manca di firmare per quanto realizzate di fatto dagli allievi. ⁵⁸

Il riferimento a quest'opera di Mauro Lucco è teso a sottolinearne il linguaggio ancorato al passato rispetto ad altri esempi contemporanei giunti nel territorio alpino limitrofo, per tutti si cita la moderna pala di Moretto per la chiesa di San Gregorio nelle Alpi. ⁵⁹ Non manca anche un giudizio qualitativo dello studioso al quale si allude con l'osservazione che l'opera «si eleva a stento oltre il livello [dei polittici] di Antonio da Tisoi».

Un giudizio negativo senza possibilità d'appello è formulato anche da Peter Humfrey, non solo sotto l'aspetto tipologico, infatti sentenza che: «Quest'opera è senza discussione una delle più deboli dell'artista; la qualità scadente dell'esecuzione indica quanto poco Carpaccio si curasse di questo incarico, che evidentemente affidò ai suoi aiuti di bottega». ⁶⁰ Il confronto ricorrente fra il san Tommaso e il *San Paolo* di Chioggia è riproposto dallo studioso, ma non implica il riferimento all'utilizzo dello stesso disegno, come sostenuto da altri, riguarda bensì in termini più generici la coincidenza nella posa, così che il primo santo possa anche risultare «una figura molto più debole» della successiva. ⁶¹

Anche Giuseppe Pinna ribadisce il giudizio sulla mediocrità qualitativa e la responsabilità dell'intervento della bottega. ⁶² Il commento dello studioso si caratterizza soprattutto nello spingersi a fornire una serie di riscontri con modelli figurativi, non tutti ravvisati entro i *corpus* di Carpaccio, taluni per di più cronologicamente remoti. Nell'impaginazione del polittico si riconosce il riferimento alla spazialità della *Pala di san Tommaso d'Aquino* per San Pietro Martire di Murano del 1507 (Stoccarda, Staatsgalerie), che si ritiene attuarsi con la consapevolezza della nuova spazialità raggiunta da Carpaccio nella pala del 1516 per la chiesa cattedrale di Capodistria. Le ascendenze tipologiche dei santi sono indicate solo in parte all'interno del repertorio in uso a Carpaccio, in nessun caso si fa riferimento ai suoi disegni. In particolare, il san Dionisio (si lascia aperta l'identificazione con l'Areopagita o con il vescovo martire di Parigi) fa citare a monte il sant'Agostino della *Pala Barbarigo* di Giovanni Bellini del 1488 (Murano, chiesa di San Pietro Martire). Lo studio di panneggio per il san Tommaso apostolo si ritiene echeggiare quello del san Giovanni Battista dello scomparto centrale del polittico del Cima per San Fior di Sopra.

Secondo Pinna il gruppo della Madonna con il Bambino fa ricordare modelli vivariniani non meglio precisati, o in particolare la soluzione della tavola di questo soggetto di Giovanni Bellini

già presso il Magistrato della Milizia da Mar in Palazzo Ducale (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 200). Con ciò si risale ben addietro. Infine, il san Rocco e il san Sebastiano si giudicano affini per tipologia ai due stessi santi degli scomparti di polittico ora al Narodni muzej di Belgrado e a quelli della pala per la cattedrale di Capodistria.⁶³ Nondimeno, sotto questi aspetti di natura prevalentemente figurativa si pongono a confronto i santi del dipinto di Pozzale con quelli del polittico di Zara, ritenuto opera sostanzialmente coeva, e con il *San Paolo* di Chioggia.⁶⁴ Proprio il riferimento al dipinto dalmata - poiché esso conosce il massimo di contraddittorietà nelle soluzioni cronologiche proposte all'interno del *corpus* carpaccesco - mette in evidenza come per Carpaccio sia particolarmente difficile ottenere risultati critici soddisfacenti percorrendo un tale metodo comparativo che addotta un meccanismo fondato prevalentemente sulle assonanze tipologiche e tenta di agganciare gli esiti stilistici che ben si differenziano nel tempo.⁶⁵

Il percorso di fortuna critica del 'polittico' di Pozzale, specie nell'ultima sua fase, pone a confronto soprattutto le posizioni assunte nelle più importanti monografie dedicate al maestro, pertanto risulta facile osservare comparativamente le conferme o le novità di orientamento valutativo. Si definisce in tale modo il punto di partenza per una verifica e, ove possibile, per una nuova linea interpretativa di questo polittico.

Prima di affrontare tale problematica nel capitolo conclusivo della presente ricerca pare opportuno non trascurare, in calce a questo percorso, altri aspetti della 'fortuna' dell'opera: quella che non si configura come esercizio critico specialistico, ma che riguarda l'interesse e addirittura il 'geloso attaccamento' dei Pozzalini a essa, sentimenti dovuti alla consapevolezza dei suoi valori e rappresentatività. Si tratta di una 'fortuna' che si attua anche in gesti tesi alla sua salvaguardia e valorizzazione, che comprende altresì l'attenzione a richiamare e divulgarne l'importanza a vari livelli comunicativi e di implicazione scientifica.⁶⁶ Si tratta della prospettiva di osservazione dell'opera entro il contesto proprio di una piccola e orgogliosa comunità alpina, qual è Pozzale, i cui caratteri identitari sono stati definiti e distinti già in antico, ad esempio da Barnabò come qui riportato, e in senso moderno, in un'accezione geografica ben ampia, in più occasioni e sotto diverse angolature, valga per tutte la menzione di quella antesignana rivolta all'intero Cadore di Ennio Concina, occasionata dall'interesse per le forme urbanistiche e architettoniche fra tradizione e rinnovamento.⁶⁷

L'episodio rivelatore di un legame protettivo del popolo di Pozzale per il 'proprio' Carpaccio è quello sopra riportato attraverso la cronaca e le impressioni di Andrea Moschetti in occasione della consegna dell'opera per il ricovero di sicurezza a Padova, il mattino del 5 novembre 1917, a causa della minaccia dell'occupazione austriaca.⁶⁸ Cercando di individuare a ritroso i momenti in cui tale vincolo poté consolidarsi, per supposizione, si può pensare al devastante incendio subito nel 1844 da tutto il paese di Pozzale e dalla sua chiesa rinnovata da pochi anni, dal quale il 'polittico' ne uscì fortunatamente salvo, per quanto seriamente danneggiato.⁶⁹ Con *verve* letteraria Filippo De Pisis nel suo articolo del 1926 fa comprendere come l'episodio fosse rimasto vivo nella memoria dei Pozzalini, quando annota: «La chiesa 'vecchia' andò in rovina per un incendio: questa fu costruita un cento anni fa (una vecchina che passa nel sole 'quasi' se lo ricorda)».⁷⁰

Altro punto da allineare in questo tentativo di raccogliere qualche sporadico elemento concreto attorno a un sentimento di appartenenza rivolto a un'opera d'arte è la specifica di don Floriano Perin, che non manca di ricordare come il restauro messo in progetto a seguito del sopralluogo di Gino Fogolari nell'ottobre 1908, poi compiuto da Giovanni Zennaro solo nel 1912 in concomitanza con la decorazione della chiesa, fosse stato possibile per il sussidio finanziario governativo ma anche per il «concorso alle spese della popolazione di Pozzale», in realtà con un concorso del Comune di Pieve di Cadore.⁷¹

La conferma dell'importanza dell'opera di Carpaccio gelosamente custodita dai Pozzalini doveva derivare anche dalle visite di insigni studiosi o di funzionari, motivate queste ultime dal

dover vigilare sullo stato di conservazione del dipinto, nondimeno dalle riprese fotografiche che venivano eseguite da importanti studi nazionali. L'illustrazione dell'opera specie da parte di Molmenti (e poi soprattutto nella diffusa monografia di Ludwig e Molmenti) muoveva la curiosità a conoscerla.⁷² In particolare, si ha notizia della visita nel 1901 di Federico Hermanin, vice ispettore di Musei e Gallerie, il quale soggiorna in Cadore nell'estate di quell'anno, da cui nasce l'interessamento per la salvaguardia dell'opera di Carlo Fiorilli per il Ministero della Pubblica Istruzione e di conseguenza di Giulio Cantalamessa, direttore delle Gallerie di Venezia, che interviene in proposito presso il parroco don Luigi Bernardi.⁷³

Tra i funzionari e studiosi insigni recatisi a Pozzale per il Carpaccio vi sono nel 1907 Lionello Venturi, inviato in missione dal Soprintendente Gino Fogolari, nel 1908 Max Ongaro, Direttore dell'Ufficio regionale dei monumenti del Veneto, e in altra occasione lo stesso Gino Fogolari per avviare il progetto del restauro convinto che questa è «l'opera più importante di pittura che vi sia in Cadore».⁷⁴

Il restauro di Zennaro, che occasionò le preziose note sullo stato di conservazione dell'opera da parte di Fogolari, poneva anche il problema della cornice lignea del 'polittico', ancora in gran parte autentica, come si deduce dalla riproduzione fotografica edita nel 1893, ma che si doveva opportunamente integrare.⁷⁵

Di certo, quando l'opera fu restituita dopo il più volte citato ricovero del 1917 non dovette più essere esposta con la dotazione della cornice documentata a fine Ottocento. Quest'ultima dovette forse rimanere riposta *in loco* nel suo stato lacunoso, non ravvisandosi l'opportunità in quel difficile frangente di trasportarla altrove per essere messa in sicurezza assieme al dipinto. Importanti momenti, anche di difficoltà, incontrati nella salvaguardia e valorizzazione del 'polittico' di Pozzale nel corso del Novecento si ricostruiscono attraverso la documentazione raccolta in un'apposita cartella presso l'Archivio vescovile di Belluno, dalla quale si attingono i documenti qui di seguito succintamente menzionati.⁷⁶

È da segnalare, in particolare, la lettera indirizzata alla Fabbriceria della chiesa parrocchiale di Pozzale e per conoscenza all'arcidiacono di Pieve di Cadore, Angelo Fiori, dal Soprintendente Ferdinando Forlati in data 23 luglio 1938.⁷⁷ In essa si specifica che «Nella chiesa di Pozzale esiste un magnifico polittico del Carpaccio che è necessario porre in migliore luce e in luogo preminente, togliendolo dalla parete umida ove attualmente si trova; sarà quindi necessario mettere sull'altare maggiore, ricomponendo la cornice ora del tutto mancante, per la quale cotesta Fabbriceria potrà inviar misure necessarie per il relativo disegno. Di tutto questo però bisogna che cotesta On.le Fabbriceria informi la Soprintendenza delle R. R. Gallerie di Venezia».⁷⁸

La lettera di Forlati continua affrontando il problema della costruzione di un parapetto lungo la strada che sale alla chiesa, ovvero all'intervento sul sagrato. Due problemi, quello della collocazione adeguata del Carpaccio nello spazio liturgico della parrocchiale di Pozzale e quello dell'accesso stradale alla chiesa da mettere in sicurezza, che si annodano fin da allora. Di fatto, rimane insoluto proprio quello che interessa l'opera di Carpaccio, ancora oggi essa è rimasta defilata a tanta altezza sulla parete destra di rinfiacco al presbiterio, non ha avuto la collocazione centrale di sfondo all'altare maggiore e si presenta ancora priva di cornice. Con ciò non si può dire che il problema sia stato trascurato, anzi esso riaffiora nel corso dei decenni.

In risposta al Soprintendente Forlati, il pievano scrive in data 30 luglio 1938 che il «collocamento del Carpaccio sull'Altare Maggiore, [potrà effettuarsi] appena finiti i lavori di restauro all'esterno della Chiesa»; il pievano assicura «getterò subito l'idea fra i fedeli; e fin d'ora mi tengo quasi certo di poterlo eseguire. Invierò a parte le misure necessarie per il disegno dell'ancona».⁷⁹

In realtà, alcuni frammenti di cornice lignea intagliata e dorata, con fondo in azzurro, si conservano tuttora presso la parrocchiale di Pozzale; ma risultano, con tutta evidenza, una tarda e modestissima imitazione che tiene conto probabilmente della testimonianza fotografica dell'originale, anziché di frammenti dell'antica ancora disponibili.⁸⁰ Forse si tratta del manufatto sollecitato nel 1938.

Il desiderio e il progetto di ricollocazione dell'opera con apposita cornice, in tutta la problematicità della sua attuazione, si ripresenta quasi quarant'anni dopo. La notte del 14 ottobre 1971 fu perpetrato il furto della tela di Carpaccio, che nell'occasione venne tagliata per asportarla dal telaio e sezionata in tre parti con i conseguenti immaginabili danni.⁸¹ Ritrovata a Bologna, l'indomani in serata, dalla locale Guardia di Finanza, essa fu depositata presso la Pinacoteca Nazionale, dove risulta sottoposta a un primo intervento conservativo.⁸²

In attesa del rientro del 'polittico' di Carpaccio il parroco di Pozzale don Antonio Pellegrini si attiva presso il sindaco di Pieve di Cadore, Luigi Canaider, per ottenere un contributo all'installazione dell'impianto di allarme antifurto, condizione senza la quale l'autorizzazione alla ricollocazione non sarebbe stata accordata dalla Soprintendenza competente.⁸³ Si tratta di operare, scrive don Pellegrini, perché parrocchia e comune «non restassero defraudati di un'opera di inestimabile valore, non solo venale (per me, sacerdote, secondario anche se altissimo!) ma morale, religioso, storico e culturale, che specialmente sotto questi aspetti sta a cuore della popolazione, essendo parte la tela di una tradizione alla quale la nostra gente è ancora tanto e beneficamente attaccata». La sensibilità di Pozzale, in proposito, è ancora suscitata dal parroco Pellegrini che nel 1975 si fa portavoce presso la Soprintendenza veneziana della richiesta di informazioni sui tempi previsti per il ritorno dell'opera, affermando che «la popolazione attende impaziente che quanto di sua proprietà ritorni al suo posto».⁸⁴

La restituzione formale del dipinto alla parrocchia di Pozzale poté avvenire solo in data 8 aprile 1976, ma per essere subito consegnato per il restauro, in base al decreto del Soprintendente Giovanni Carandente, a Ferruccio Volpin che lo effettuò presso il laboratorio di Arre (Padova), di cui dà conto con impegno Gianvittorio Dillon.⁸⁵

Il rientro a Pozzale del Carpaccio restaurato risale all'aprile 1977 e nell'occasione non mancano le voci che, nella stampa periodica locale, ne ripercorrono la storia e cercano di illustrarne i caratteri e nondimeno l'autografia.⁸⁶

Ancora nei primi anni ottanta del secolo scorso si ripresenta il dibattito, suscitato in sede giornalistica, sulla necessità di una collocazione più adeguata del dipinto e sull'opportunità di dotarlo di cornice.⁸⁷ La fortuna critica del 'polittico' di Carpaccio, per sua natura rivolta ad annodare i fili di un dibattito critico remoto e attuale, si ritiene possa essere qui conclusa proprio di fronte a questi fatti di cronaca; essi riguardano aspetti ancora attuali di tutela, conservazione e valorizzazione che investono altre competenze e responsabilità.⁸⁸

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

Barnabò 1729-1732, ms. 12.B.5, Libro XI, c. 498; Jacobi sec. XVIII-XIX, ms. (trascrizione moderna: Vigo di Cadore, Biblioteca Storica Cadorina, ms. 502, cc. 18-19; Ridolfi 1648, I, p. 31; De Castro 1848, p. 18; Crowe - Cavalcaselle 1871, I, p. 213 nota 3; *Idem* 1873, V.1, p. 220 nota 65; Ronzon 1875, III, p. 142; *Idem* 1877, p. 28; Milanese, in Vasari 1878, III, p. 663; Molmenti 1885, p. 79; Brentari 1886, p. 114; Molmenti 1893, pp. 87-88; Magni 1901, II, p. 268; Del Bello 1903, p. 206; Molmenti - Ludwig 1904, p. 115; Ludwig - Molmenti 1906, pp. 44, 289; Frova 1907¹, p. 10; Lorenzoni 1907, pp. 35 fig., 48-49; Feruglio 1910, p. 94; Perin 1911, p. 2; Crowe - Cavalcaselle 1912, I, pp. 213, 214 nota 1; von Hadeln 1912², p. 37; A. Venturi 1915, VII/IV, pp. 757-758 nota 1; Hausenstein 1925, p. 149; De Pisis 1926, p. III; Fiocco 1931¹, p. 82, tav. CLXXIX; Berenson 1932, p. 134; Protti 1932, p. 320; Berenson 1936, p. 116; van Marle 1936¹, XVIII, pp. 319 fig. 192, 320; Fiocco 1942, pp. 42, 49, 84, tav. CLXXIX; *Idem* 1950, p. 11; Galetti - Camesasca 1950, p. 561; B. Maier 1950, p. 93; Valcanover, in *Mostra d'Arte* 1950, p. 27 cat. 16; *Idem* 1952, p. 7; Pignatti 1955, pp. 157, 164 fig. 138, 182; Berenson 1957, I, p. 58; De Logu 1958, p. 61; Fiocco 1958¹, pp. 11, 31, fig. 109; Pignatti 1958¹, p. 104; Pignatti 1958², col. 194; Muraro 1959, p. 140 fig. 20; Perocco 1960, pp. 34, 39, 77, tav. 177; Lauts 1962, p. 247 cat. 67, tav. 197; Vertova 1963, p. 145; Zampetti 1963, pp. LXIII, 284; Fabbiani 1964¹, p. 28; Muraro 1966, pp. 23, 84, CCXXVI-CCXXIX; Zampetti 1966, p. 90 cat. 75, fig. 75; Perocco 1967, p. 112 cat. 69; Savonuzzi 1971; Pignatti 1972, p. 15; Dillon 1976, p. 292; Pesenti 1977, p. 572; Sgarbi 1978, pp. 38, 41 fig. 16, 46 nota 25; *Idem* 1979, pp. 14, 16, 51, 54; Calabrò 1982; Concina 1982, p. 66; Brejc 1983, p. 24; Humfrey 1987, II, p. 598; *Idem* 1991, p. 145 cat. 49; Pignatti 1991, pp. 229 fig., 235; Zuffi 1991, p. 16; Pinna 1994, p. 236 cat. 57, 238; Spadavecchia, in *Restituzioni* 1995, p. 103; Humfrey 1996, p. 818; Da Forno Panizza 1997, pp. 60-63; Gentili 1997, p. 531; Conte 1998, pp. 350-352; De Lorenzo 2004, p. 9; M. S. Guzzon - A. Guzzon 2008, 337-338.

¹ Ridolfi 1648, I, p. 31.

² Su Ridolfi e la biografia di Tiziano cfr. Hope 1993, pp. 167-197; Puppi 2007, pp. 233-236; *Idem*, in *Tiziano* 2007, pp. 364-365 cat. 15.

³ *Idem*, in *Tiziano* 2007, pp. 364-365 cat. 15. Lo stesso Ridolfi attesta la sua presenza a Serravalle, ad esempio a proposito dell'*Annunciazione* di Andrea Previtali che vede nella chiesa di Meschio (Ridolfi 1648, I, p. 124), forse mentre saliva verso il Cadore?

⁴ I dipinti di misure pressoché coincidenti (ciascuno cm 112x39 circa) hanno la seguente provenienza: Berlino, Collezione privata, con attribuzione di Bode ad Alvise Vivarini; Milano, Collezione Carlo Foresti; Firenze, Collezione Contini Bonacossi. Sono acquisiti dalla Samuel H. Kress Collection nel 1934 e nel 1935: *San Pietro martire*, inv. K.295; *San Giovanni Battista*, inv. K.355; *Santo vescovo benedicente*, inv. K.294; *Santo Stefano*, inv. K.354. Cfr. *Preliminary* 1941, pp. 34-35 catt. 260-261, 304-305; Shapley 1968, p. 53, figg. 122-125. Il deposito a Tulsa (OK), presso il Philbrook Museum of Art avviene in due momenti, nel 1953 e nel 1960. Per ogni notizia sulla provenienza collezionistica e le misure oltre a Shapley (1968, p. 53) si veda anche Suida 1952, p. 42, riguardo al *San Pietro martire* e al *Santo Stefano*; Suida 1953, p. 30, per il *San Giovanni Battista* e il *Santo vescovo*.

Ridolfi (1648, I, p. 31) si limita alla seguente indicazione «In villa di Spinea ve n'è una con tre santi, altra in Pieve di Cadore». Successivamente Federici (1803, I, p. 228) attesta che sono conservate «Nel villaggio di Spinea nel Trevigiano vicino Mestre altra tavola del Carpaccio con tre santi [...] ed in Noale la Palla di un altare». Fanno riferimento a quest'ultimo anche Crowe - Cavalcaselle (1871, I, p. 214 nota 4; 1912, I, p. 216 nota 2) che ritengono l'opera di Spinea perduta.

Più tardi l'ipotesi identificativa è proposta da Fiocco (1931¹, pp. 24, 85, 88, tav. CCI) : «I tre bellissimi Santi [San Giovanni Battista, Santo Vescovo e Santo Stefano] furono esposti all'Accademia di Berlino col n. 481, e dati dal Bode ad Alvise Vivarini. Sono mirabili di conservazione e vanno datati 1490 c. - Tavole di m. 1.10 x 0.30 ciascuno - Corrispondono con ogni probabilità, a quelli di Spinea citati dal Federici [1803, I, p. 228]». Cfr. elenco opere perdute n. 9. Godo poter accennare che a questo mio stesso riconoscimento giunse anche il prof. R. Longhi in modo del tutto indipendente. Appartengono al Comm. Carlo Foresti di Milano».

Spetta proprio a Longhi (1932, pp. 6-8) nella recensione a Fiocco l'aggiunta dello scomparto raffigurante *San Pietro martire* che fa ritenere i quattro elementi quanto rimane di un pentittico di cui è a tutt'oggi da identificare lo scomparto centrale. Pertanto, l'ipotesi identificativa di Fiocco con il 'trittico' di Spinea viene a cadere come subito ammette lo stesso studioso: Fiocco 1932, pp. 119-120; *Idem* 1934, p. 114; *Idem* 1942, pp. 87, 92, tav. CCI; *Idem* 1958¹, p. 31.

Il presunto 'trittico' di Spinea, citato per lo più sulla

base di Federici anziché di Ridolfi, rimane pertanto tra le opere perdute, cfr. Perocco 1960, p. 78; Muraro 1966, p. 84. Nulla si ricava in sede storiografica dal fatto che sia presente in questa chiesa, in diocesi di Treviso ma in località sulla gronda lagunare, la pala firmata e datata 1524 di Vittore Belliniano, raffigurante l'*Incoronazione della Vergine e i santi Pietro, Girolamo, Agostino e Paolo* sulla quale si veda Lucco, in *Proposte* 1978, pp. 93-96; Fossaluzza 1985, pp. 46-47, fig. 8.

Per i quattro scomparti di polittico passati a Tulsa si veda in seguito van Marle 1936¹, XVIII, p. 300: fase tarda, circa 1520 a confronto con la *Lapidazione di santo Stefano* della Staatsgalerie di Stoccarda; Lorenzetti 1943, p. 13: datazione attorno al 1490; Pignatti 1955, pp. 114, 132 fig. 108: sul finire del primo decennio del Cinquecento; Berenson 1957, I, p. 58; Bologna 1959, pp. 76, 77-78 nota 6; Perocco 1960, pp. 74-75, tavv. 164-165: vicini al *Polittico di Santa Fosca* datato 1514; Lauts 1962, p. 243 catt. 54-55, tavv. 173-174, 248-249 catt. 72-73, tavv. 175-176: circa 1514 con riferimento al *Polittico di Santa Fosca* e alla pala d'altare in San Vitale a Venezia, propone che al centro dello scomparto perduto fosse raffigurata una Madonna; Brunetti 1963, p. 352: circa 1510 non oltre; Zampetti 1963, pp. 120-125 catt. 26-29: primo quinquennio del secolo; Muraro 1966, pp. CLXVIII-CLXIX: «intorno al 1507, data della pala di Stoccarda»; Zampetti 1966, pp. 76-77 cat. 42, fig. 42: primo quinquennio del secolo; Perocco 1967, p. 109 catt. 59, 60: 1514?; Shapley 1968, p. 53, figg. 122-125: a confronto con il polittico di Santa Fosca, anche questi potrebbero essere parti di un polittico su due registri, di cui si è perduto lo scomparto centrale; Sgarbi 1979, p. 54: circa 1514.

Humfrey 1991, pp. 121-123 cat. 35: evidente apporto della bottega, circa 1514, unico registro, con la Madonna con il Bambino nello scomparto centrale; Pinna 1994, pp. 220-221 cat. 32: datazione intorno al 1507-1510, al centro un'immagine dipinta o scolpita, «L'ideazione iconografica del Polittico Kress fornisce all'opera un carattere davvero paradigmatico nell'ambito della produzione 'bergamasca' (o presunta tale) di Carpaccio, che bene ne chiarisce quali fossero le sue componenti base»; Gentili 1997, p. 530: 1515-1520.

⁵ Barnabò 1729-1732, ms. 12.B.5, Libro XI, cc. 490-499, e la trascrizione moderna di Fabbiani 1943, ms. 289, cc. 228-232.

⁶ Barnabò 1729-1732, ms. 12.B.5, Libro XI, c. 498. La croce astile d'argento con figure sbalzate e realizzate in fusione è riprodotta da Moschetti 1932, pp. 94-95, fig. 67-68: con assegnazione al secolo XVI. Si veda la menzione di M. S. Guzzon - A. Guzzon (2008 p. 336) che la riproducono al tratto e prospettano un'attribuzione a Tiziano Aspetti il Giovane a confronto con quella della chiesa parrocchiale di Fratta di Caneva di Sacile. Per la croce di Fratta di Caneva attribuita a Tiziano Aspetti il Giovane (1559 circa - 1606) si veda il saggio di Paolo Goi 1992, pp. 411-430, in part. p. 412 fig. 11.

È da ricordare, soprattutto, che anche la chiesa di Domegge poteva permettersi una preziosa croce astile autografa di Aspetti che tuttora si conserva; è invece considerata di bottega quella di Valle di Cadore. Cfr. *Ibidem*, pp. 414, 420 fig. 29, e precedentemente Mariacher, in *Arte del '600* 1981, pp. 160-164 catt. 82-83.

La presenza di queste croci in ambito cadorino segnala da un lato la serialità produttiva della bottega di Aspetti, dall'altro pare esprimere la competizione ed emulazione di queste comunità nell'ottenere in un arco temporale ravvicinato un oggetto liturgico prezioso anche in ragione del suo significato simbolico.

⁷ Talamini Boluzzi sec. XVIII, ms. 104, c. 36.

⁸ Jacobi sec. XVIII-XIX, ms. Trattasi di «Nota manoscritta in tre quaderni, legati in unico libro [...]». Dopo 8 pagine lasciate in bianco inizia la numerazione da 1 a 93 con titoli in rosso [...]». Comprende il «Catalogo delle Pitture Pubbliche di qualche considerazione, che esistono nel Distretto di Cadore: con l'indicazione di quelle, che già a ricordo nostro esistevano, e così delle sculture».

Il contenuto del manoscritto è così indicato nel frontespizio della trascrizione dattiloscritta moderna che si conserva a Vigo di Cadore (Biblioteca Storica Cadorina, ms. 502), cc. 18-19 (quelle che interessano Pozzale).

Su Jacobi si vedano i riferimenti segnalati nel primo capitolo a p. 16 nota 2. Si rinvia dunque a Garberglio 1991, pp. 78-79. In particolare si tenga conto soprattutto di Puppi 2004, pp. 15-24, in particolare pp. 107-109, 124-125 nota 31.

⁹ In proposito, la migliore attestazione sul valore del lavoro di Jacobi sono proprio Crowe e Cavalcaselle 1977¹, I, p. VII-VIII; *Idem* 1977², I, p. VIII) a esprimerla in *Prefazione* alla monografia su Tiziano. Si fa riferimento al fatto che Jacobi non pubblicò i suoi «Ricordi», i quali furono in seguito utilizzati nell'opera di Stefano Ticozzi (1817) al quale vennero affidati, opera purtroppo recensita di necessità nel volume di Andrea Maier (Maier - Ticozzi 1818) e nelle voci bibliografiche editate nel 1818 nel suo *Dizionario*. Crowe e Cavalcaselle fanno risalire a Jacobi lo stimolo per le ricerche a Venezia e nella terra natale dell'abate Giuseppe Cadorin (1833), informazioni raccolte poi da Francesco Beltrame del quale citano la seconda edizione del volume edito l'anno precedente. Cfr. Beltrame 1852; *Idem* 1853.

Ma per tutti questi aspetti si veda quanto osservato più diffusamente nel capitolo primo di questo lavoro.

¹⁰ Ticozzi 1813; Cadorin 1828¹; *Idem* 1828².

¹¹ De Castro alla data significativa 1848, p. 18. A Treviso «studiò al seminario, legandosi d'amicizia con Giuseppe Bianchetti, già collaboratore col Niccolò Tommaseo, il Giovanni Battista Paravia e il Ippolito Pindemonte del «Giornale di scienze lettere ed arti» di Treviso, per incitamento del quale tradusse *L'Eliade* di Pyrker (1832). Percorsi all'università di Padova gli studi di filosofia, in cui il De Castro ebbe come maestro Baldassarre Poli, vi si laureò il 29 luglio 1835» (Cella 1987, 33, pp. 481-483).

¹² Carrer 1833; *Idem* ed. 1855, pp. 1-21.

¹³ Stancovich 1829, III, pp. 106-122.

¹⁴ Crowe - Cavalcaselle 1871, I, p. 213 nota 3; *Idem* 1912, I, pp. 213, 214 nota 1.

¹⁵ Giovanni Battista Cavalcaselle, *Disegni e appunti*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It IV, 2031 (=12272), fasc. I, cart. D, ff. 88v-89r. Sul linguaggio e lo stile adottati da Cavalcaselle nei suoi disegni e appunti si tenga conto soprattutto delle osservazioni di Levi 2011, pp. 3-11. Inoltre, in termini più generali, tale problematica è affrontata da Isella - Facchinetti 2007, pp. 9-37.

¹⁶ Considerato l'interesse di tale disegno, esso è riprodotto anche da Muraro 1966, tav. CCLVII.

¹⁷ Giovanni Battista Cavalcaselle, *Disegni e appunti*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It IV, 2031 (=12272), fasc. I, cart. D, f. 106v.

¹⁸ Giovanni Battista Cavalcaselle, *Disegni e appunti*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It IV, 2031 (=12272), fasc. I, cart. D, f. 106v (con disegno capovolto nel *bas-de-page*); f. 106v.

Muraro (1959, pp. 140 fig. 20, 143) commenta diversamente, indicando un'altra finalità anch'essa indubbia, il disegno del f. 106v: «T rovo fra le sue carte alcune piante topografiche da lui stesso disegnate, ove risultano annotate le tappe obbligate, le località, cioè, con dipinti da vedere».

¹⁹ Crowe - Cavalcaselle 1877¹, I, pp. 31-32; *Idem* 1877², I, p. 27.

²⁰ *Idem* 1877¹, I, pp. 33-34; *Idem* 1877², I, pp. 28-29.

²¹ Si parafrasa il titolo dell'avvincente saggio di Ennio Concina, *Il Cadore da paese ruinoso a Titian's country* (1980, pp. 417-423). La prima definizione risale a Girolamo da Porcia (*Descrizione della Patria del Friuli*, ms., 1567; ed. 1897, pp. 88-89). Il testo del nobile friulano è noto nelle copie settecentesche tra le quali figura quella trascritta dal sacerdote Basilio Asquini del 1742 e conservata presso la Biblioteca Bartoliniana di Udine.

La seconda definizione riguarda il titolo dell'opera di Josiah Gilbert (1869). Di questo testo è disponibile la traduzione edita di recente, *Idem* 1990.

²² Sull'itinerario di Cavalcaselle in questo momento si veda Levi 1988, pp. 245-251, 297 nota 33.

²³ Crowe - Cavalcaselle 1871, I, p. 213 nota 3; *Idem* 1873, V.1, p. 220 nota 65.

²⁴ Molmenti del 1885, p. 79. Il riferimento è a Charles Blanc (1877, pp. 1-8), del quale Molmenti (1885, p. 111) sunteggia la considerazione estetica contenuta in un passaggio critico del tutto particolare: «Carpaccio semble avoir tout ensemble quelque chose de la douceur séraphique de Fra Angelico et quelque chose du naturalisme délicat de Memling. Eh! Qui sait si Memling et Carpaccio ne se sont point connus à Venise? Qui sait si le adorables miniatures du peintre flamand sur le bréviaire du cardinal Grimani n'ont pas été une source d'inspirations pur Carpaccio?».

²⁵ Molmenti 1893, pp. 87-88 (Pozzale), fig. di fronte a p. 88 con cornice.

La menzione di una tavola di Carpaccio a Noale (*San Giovanni Battista tra i santi Pietro e Paolo apostoli*,

cm 252,5x180) risale a Federici 1803, I, p. 228: «Nel villaggio di Spinea nel Trevigiano vicino Mestre altra tavola del Carpaccio con tre santi [...] ed in Noale la Palla di un altare. Questa bella tavola del Carpaccio ora vedesi ben conservata in Sagrestia con questa iscrizione: Pietas honestae ac provide Mulieris Mariae de Surgatis Anoalis Civis enituit, cum pro ara sub titulo S. Joannis Baptistae & SS. Pietri & Pauli Apostolorum in hoc pervetusto Templo extricta pingendam dedit Tabulamque adhuc in Sacrario ejusdem servatur, Victori Carpaccio Pictori eximio». La notizia è ripresa amplificandola da Crico (1833, pp. 156-158), più tardi, ad esempio, da Granić (1887, p. 8) che giudica il quadro di Carpaccio «magnifico» e «conservatissimo», aggiungendo che «Circa il 1839 si era trattato di venderlo ed offrivansi 30.000 lire; ma l'egregio vescovo Zinelli proibì la malconsigliata espropriazione». In realtà, Cavalcaselle (Crowe - Cavalcaselle 1871, I, p. 214 nota 4; 1912, I, p. 215 nota 2) aveva già proposto l'alternativa pensando invece a Vittore Belliniano: «Noale (church of). Life-size figures on panel of St. Johan Baptist between SS. Peter and Paul, with a modern inscription of no authority [...]. This is a picture in the feeling of Vittore Belliniano, and hardly equal to a production of Benedetto Carpaccio. The colour is dull, raw, and heavy». A proposito del rilievo di Cavalcaselle cfr. Levi 1988, pp. 325, 358 nota 75.

Tale soluzione non è accolta interamente da Molmenti (1893, p. 87) «Or, s'il appartient à Vettor, c'est une de ses oeuvres les plus médiocres. Crowe et Cavalcaselle y voient avec plus de raison la manière de Vettor Belliniano. La signature est moderne». Ludwig - Molmenti (1906, p. 261) concordano poi con Crowe e Cavalcaselle. Fuori del coro rimangono Berchet (1895, p. 69) che pensa a Giovanni Mansueti e Fogolari (1918, tav. fra le pagine 192 e 193) che avanza il nome di Andrea da Murano.

Una diversa soluzione attributiva è finalmente trovata da Fiocco (1931¹, p. 95; 1942, p. 99) che attribuisce il dipinto di Noale a Lattanzio da Rimini, sul quale egli si era già soffermato (*Idem* 1923, pp. 369 fig. 7, 370). Da ultimo cfr. *Idem* 1958¹, p. 36.

La proposta di assegnazione a Cristoforo Caselli, detto il Temperello (Parma 1460 ca.-1521) spetta a Berenson (1932, p. 136) il quale poi ritorna su quella in favore di Lattanzio da Rimini (*Idem* 1957, I, p. 96). Mauro Lucco (1987², II, p. 660; *Idem* 1990⁶, II, pp. 754) che in un primo tempo conferma la paternità di Lattanzio da Rimini, in seguito sostiene più motivatamente quella di Caselli, cfr. Lucco 1994, p. 334. In questa soluzione è seguito da Anchise Tempestini 1998, pp. 146-147; *Idem* 1999², III, pp. 989, 999 fig. 1079; Faraglia 2005, 64, pp. 24-26. Su quest'opera si veda ora la scheda di sintesi di Marco Mozzo (in *Noale* 2007, pp. 42-47) che è cauto nell'accettare l'attribuzione a Caselli.

Per inciso, si ricorda come abbia dell'incredibile che l'attribuzione a Vittore Carpaccio della tavola di Noale trovi ancora occasione per una pubblicazione monografica che la sostiene di cui è responsabile

Lucio Baruzzo (2007). Tale pubblicazione, in tutti i casi, ha indubbiamente il merito di raccogliere molte utili memorie noalesi sulla fortuna dell'opera, anche conservativa, e ulteriori testimonianze bibliografiche di respiro locale, alle quali si rinvia per un'integrazione di quanto qui richiamato in termini riassuntivi.

Le portelle d'organo di Serravalle (*Annunciazione; I santi Agata, Andrea e Pietro apostoli, Augusta e Cita*) trovano conferma della loro esecuzione a cominciare dal 1527 da parte di Francesco da Milano anche nei documenti, Cfr. Fossaluzza, in *Francesco da Milano* 1983, pp. 239-241 doc. 7; Fossaluzza 1984, pp. 126-127 doc. 13. Tale paternità era stata prospettata da Crowe - Cavalcaselle (1871, I, p. 214 nota 4; 1912, I, p. 215 nota 2) in opposizione a quella in favore di Carpaccio sostenuta in particolare da Crico (1833, p. 268) al quale rinviano.

²⁶ Sull'importanza di questa immagine anche per la ricostruzione del polittico si rinvia al capitolo dedicato alla tipologia e iconografia, alle pp. 39-40.

²⁷ Del Bello 1903, p. 206: «L'anno appresso 1518 gli veniva commessa per la Chiesa di Pozzale in Cadore una tavola in cinque scompartimenti. Il Molmenti [1885], descrivendo questa ancona vi accenna a una rigidità stentata, assai rara del maestro».

²⁸ Molmenti - Ludwig 1904, p. 115. Continua la polemica alle pp. 118-119: «Tutte queste opere, che l'Istria conserva, non provano però che il pittore si sia trovato sul luogo per condurle a compimento, giacché a questo tempo e anche prima vediamo quadri veneziani, portati in paesi lontani, come per esempio i dipinti di Bartolomeo Vivarini nelle Puglie, di Alvise Vivarini nell'Umbria. Lattanzio da Rimini, che dimorò costantemente a Venezia, fece vari quadri per Piazza Brembana nel Bergamasco, e Cima da Conegliano condusse la grande ancona proprio per la chiesa di Sant'Anna in Capodistria, e non v'è memoria che dalle lagune egli si sia mai recato sull'opposta sponda dell'Adriatico».

²⁹ Ludwig - Molmenti 1906, pp. 289-290.

³⁰ Ronzon 1875, III, p. 142: «Nella chiesa di Pozzale si ammira un quadro di Vittore Carpaccio dipinto nel 1519»; *Idem* 1877, p. 28; Brentari 1886, p. 114: Pozzale «Possiede un quadro dipinto da Vittore Carpaccio nel 1519, ed un vecchio gonfalone, disgraziatamente rovinato».

Non ne fa menzione, invece, la guida di Venanzio Donà (1888, p. 142) seppure in essa si descriva Pozzale. Si veda inoltre Lorenzoni 1907, pp. 35 fig., 48-49: «Alle falde dello scialbo Trànego, s'adagia in una verde piana nascosta ai passanti Pozzale, nido di memorie euganee e romane e culla degli avi di Tiziano. L'arte si dimenticò un bel quadro di Vittor Carpaccio con firma autografa *Victor Carpatius Venetus* e la sua brava data, *pinxit MDXVIII*. L'hanno confinato, lassù in alto, su una parete laterale della nuova chiesa, e benché un po' sciupacchiato dalla umidità, aspetta gli facciano una cornice degna e lo riportino sopra un altare a prendere il posto di qualche litografia nuovissima e volgarissima». Da ultimo

si veda per quegli anni anche la guida di Feruglio 1910, p. 94.

- ³¹ Milanesi, in Vasari 1878, III, p. 663: «1519. Pozzale, chiesa vicino a Cadore. - La Vergine col Bambino Gesù, posta in mezzo da due nicchie dentrovi san Tommaso e san Dionisio, sopra cui sono in figure più piccole san Rocco e san Sebastiano. Vi si legge: VICTOR CARPATIUS VENETUS PINXIT MDXVIII». Magni 1901, II, p. 268; von Hadeln 1912², p. 37; A. Venturi 1915, VII/IV, pp. 757-758 nota 1 (tra le opere attribuite non descritte nel testo).
- ³² Perin 1911, p. 2, menzionato in Fabbiani 1962, p. 112 numero 6956. Si è ritenuto utile riportare il testo della segnalazione in appendice, doc. 3.
- ³³ Su Zennaro si veda anche nel capitolo precedente a p. 51 nota 14.
- ³⁴ Sono grato a Marta Mazza per aver ripercorso le vicende conservative dell'opera in un contributo ospitato in questa pubblicazione, al quale si rinvia.
- ³⁵ Rispettivamente scheda 55608, foto Fiorentini per l'intero del polittico; scheda 54560, foto Caprioli per il polittico con esclusione del lato sinistro. Fa parte della campagna in questa fase anche la foto del dettaglio con san Sebastiano, scheda 54561.
- ³⁶ Moschetti 1932 p. 36-38. La croce è illustrata, *Ibidem* pp. 91, 94-95 fig. 67, 68. Moschetti lamenta la perdita del Crocifisso a tutto rilievo di questa che fra le tante croci astili delle chiese del Cadore era «la più bella, poiché, mentre la maggior parte delle altre o appartengono ai secoli XVII e XVIII o furono in questi secoli rimaneggiate, quella di Pozzale era intatta nella sua squisita purezza del primo cinquecento». Aggiunge «l'oggetto fu riveduto da me, insieme con le altre croci cadorine da me salvate, in fondo ad una cassa a Palazzo Venezia; ma quando tornò a Padova, era privo del Cristo, onde l'opera bella rimase mutilata della sua figura principale».
- ³⁷ De Pisis 1926, p. III. Il testo, limitatamente al commento relativo al dipinto di Carpaccio, è qui edito in appendice, cfr. doc. 4.
- ³⁸ Sugli interessi storico artistici di De Pisis e i suoi soggiorni cadorini si rinvia a Zanotto 2000, pp. 212-214.
- ³⁹ Fiocco 1931¹, pp. 46, 82, tav. CLXXIX. Con datazione al 1517.
- ⁴⁰ La provenienza del polittico dalla chiesa del cenobio benedettino femminile e la tradizionale attribuzione a Carpaccio è testimoniata da Luigi Zacchi 1901, pp. 211-213. Egli ricorda inoltre che il trasferimento avvenne nel 1810 e che «sull'intaglio, ai piedi dell'altare leggesi il numero 1764» che considera la data di esecuzione del dossale ligneo in cui gli scomparti cinquecenteschi sono collocati. Si veda pertanto la revisione attributiva di Fiocco 1931¹, p. 59, tavv. XI-XIV. Per la tavola di centro riconosciuta a Carpaccio il confronto è stabilito dallo studioso con i due scomparti di polittico raffiguranti *Santa Caterina d'Alessandria* e *Santa Dorotea* del Museo di Castelveccchio di Verona, sui quali si veda ora Fossaluzza 2012² (in corso di stampa). Fiocco ipotizza che in origine potessero esserne gli scom-

parti laterali i due raffiguranti *Santa Maria Maddalena* e *Santa Giustina Martire* che lo studioso pubblica (Fiocco 1931¹, pp. 46, 59-60, tavv. XV, XVI) segnalandoli allora presso la Collezione Zanchetta di Bassano del Grappa. Si tratta di opere poi studiate da Zeri (1980², pp. 134-140; 1988², pp. 197-198) e successivamente con una vasta analisi da Lucco (1983⁴, pp. 79-105), ne risulta ricostruito il vero complesso di provenienza. Lucco denomina l'autore collocato in area padovana «Maestro del trittico di San Nicolò a Padova». Per quanto riguarda gli altri scomparti del polittico di Tisoi, Fiocco li ritiene aggiunti allo scomparto centrale di Carpaccio in una ricostruzione tarda e non si esprime sulla paternità o datazione. Solo il Padre Eterno della cimasa, nonostante lo stato di conservazione problematico, gli risulta «di evidente tipo carpaccesco», cfr. Fiocco 1931¹, p. 59, Tav. XV. Esprime immediatamente una riserva su tale valutazione Brizio 1931, p. 366.

L'anno seguente Fiocco (1932, pp. 118, 119 fig. 5, 121 figg. 7, 8) ribadisce la sua analisi, aggiungendo l'attribuzione dubitativa dei laterali a Giovanni Buonconsiglio giovane.

Le voci bibliografiche e le principali posizioni attribuite al riguardo del polittico di Tisoi comprendono Berenson (1932, p. 130; *Idem* 1936, p. 112), che lo elenca come opera di Giovanni Francesco Caroto; Fogolari (1932, p. 286) che esprime un'opinione contraria a Fiocco; puntualissimo nel rilievo stilistico, più che attributivo, è il commento di recensione a Fiocco di Longhi (1932, p. 6) «La Madonna di Tisoi, presso Belluno [...] ha soltanto apparenze e non sostanza arcaica, come accade, anche parecchio addentro il cinquecento, dei ritardatari prodotti di quei valligiani. Dal Bellunese scendendo verso Bassano s'incontrano ad ogni borgo fatture di questa risma, il cui migliore, ma sempre modesto, impresario fu il vecchio Francesco da Ponte. Le stesse considerazioni valgono per le due Sante che il monografo suppone, senza fondamento, aver servito da sportelli alla pala di Tisoi; ed è interessante ch'esse provengano proprio da Bassano. Le somiglianze, dunque, stanno nella comunanza d'origine e nella qualità; che è quella mediocre». Raimond van Marle (1936¹, XVIII, p. 368) a proposito dello scomparto centrale e di quello della cimasa pensa con Fiocco a una probabile opera giovanile di Carpaccio. Fiocco (1942, pp. 20-21, 61-62, tavv. XI-XVI) ribadisce in seguito nella sostanza la sua posizione collocando l'opera nella fase in cui Vittore passa dal magistero di Antonello da Messina a quello di Gentile e Giovanni Bellini, anzi nella *Prefazione* alla mostra bellunese del 1950 (1950, p. 11) sembra estendere l'attribuzione a Carpaccio giovane dell'intero complesso, valutato dopo la pulitura, sulla quale si veda *Mostra* 1949, pp. 154-155 cat. 9. Fiocco allontana pertanto qualsiasi riferimento all'ambito vicentino. In catalogo Valcanover (in *Mostra d'Arte* 1950, pp. 26-27 cat. 15) registra l'opinione di Fiocco.

Una posizione diversa è assunta da Pignatti (1955, p. 182) che nel 'polittico' di Pozzale coglie un «proce-

dimento di bottega analogo a quello che su per giù negli stessi anni, genera su vecchi schemi carpacceschi il polittico bellunese di Tisoi e la Madonna dell'altare degli Schiavoni. Quest'ultima è attribuita da molti al figlio Benedetto, che certo più tardi la copiò nella sua pala di Pirano del 1541».

Intervenendo a proposito di quest'opera bellunese ancora una volta, Fiocco (1958¹, pp. 15, 30, figg. 1-2, 113; p. 30) ribadisce la sua opinione del 1950, confermando il polittico a Carpaccio, ma ora egli separa di nuovo in quanto ritenute aggiunte successive, le figure di *San Bernardo di Chiaravalle* e di *San Benedetto da Norcia* poste nel registro superiore.

Collocano il polittico di Tisoi tra le opere attribuite e non accettate, o deliberatamente respinte, Perocco 1960, p. 83, tav. 186; *Idem* 1967, p. 117 cat. 136; Lauts 1962, p. 262; Muraro 1966, p. 96: «Non del Carpaccio. Opera di più mani. Arte provinciale, probabilmente di scuola padovano-veronese».

Una svolta alla questione attributiva viene da Lucco (1983², p. 9; 1987¹, I, p. 164;) che assegna il polittico ad Antonio da Tisoi (documentato dal 1491 al 1512), nella sua fase di primo Cinquecento.

A tale maestro aveva accostato l'opera in passato Antonio Agosti (1785-1865), nel suo *Giornale pittorico*, manoscritto composto nel 1822, fonte valorizzata da Vizzutti 1990, p. 96. Cfr. A. Agosti 1822, ms. Sul-l'autore si veda da Borso 1960, I, 1960, p. 454.

Una posizione attributiva alquanto incerta nel riconoscere la paternità di Antonio da Tisoi dell'intero polittico, come invece si ritiene sostenibile, è di recente espressa da Bernini (2001, p. 2) e da Vizzutti (in *A nord di Venezia* 2005, pp. 236-236) che distinguono la parte spettante a tale maestro, circa il 1493, da quella riferita invece a «Pittore veneziano della fine del XV secolo».

⁴¹ Protti 1932, p. 320.

⁴² Fogolari 1932, p. 286.

⁴³ Berenson 1932, p. 134; *Idem* 1936, p. 116; *Idem* 1957, I, p. 58 (in gran parte autografo).

⁴⁴ van Marle 1936¹ XVIII, pp. 319 fig. 192, 320;

⁴⁵ Fiocco 1950, p. 11.

⁴⁶ Valcanover, in *Mostra d'Arte* 1950, p. 27 cat. 16. Lo studioso (1952, p. 7) nell'*Introduzione alla Mostra fotografica delle opere d'arte del Cadore* del 1952 non presta altrettanta attenzione all'opera. Dandola erroneamente al 1514, si limita a ricordarla tra gli esempi di manifestazioni artistiche che confermano la preponderante ascendenza veneta dell'arte del Cadore.

⁴⁷ Pignatti 1955, pp. 157, 164 fig. 138, 182.

⁴⁸ Per Fiocco (1958¹, pp. 11, 31, fig. 109) si tratta, per il resto, di riproporre quanto osservato nella monografia del 1931, ribadito in quella del 1942, cfr. Fiocco 1942, p. 84. Unica variazione è il confronto fra il san *Tommaso apostolo* e il *San Paolo* del 1520 della chiesa di San Domenico di Chioggia: «Polittico di Pozzale, nel Cadore, chiesa parrocchiale. Nel mezzo la Madonna firmata e datata 1518. Ai lati San Tommaso che ricorda il *San Paolo* di Chioggia e san Dionigi Vescovo. Ai piedi della Madonna un angio-

letto ricorda quello giovanile di Tisoi. Opera molto ripulita».

Fra le citazioni si comprendono quelle di De Logu 1958, p. 61; Pignatti 1958¹, p. 104; *Idem* 1958², col. 194.

⁴⁹ Perocco 1960, pp. 34, 39, 77, tav. 177.

⁵⁰ Lauts 1962, p. 247 cat. 67, tav. 197. Anche Benedetto, secondo lo studioso, avrebbe ripetuto l'invenzione nella pala della *Gloria del Nome di Gesù e i santi Giovanni Battista, Francesco d'Assisi, Bernardino e Paolo apostolo* del 1541, già nella chiesa di Sant'Anna di Capodistria e ora a Gemona del Friuli, Santuario di Sant'Antonio. Per quest'opera si veda il capitolo seguente, conclusivo di questa ricerca.

⁵¹ Zampetti 1963, p. 284 cat. 64. Ne parla nella scheda dedicata al dipinto di Chioggia. Nella seconda edizione del catalogo menziona il dipinto di Pozzale anche nell'*Introduzione* al catalogo (p. LXIII).

⁵² Zampetti 1966, p. 90 cat. 75, fig. 75. L'opera cadorina è ancora una volta erroneamente datata al 1518; la data corretta è riportata nel regesto (p. 94).

⁵³ Muraro nel 1966, pp. 23, 84, CCXXVI-CCXXIX: «Il dieci dicembre 1508 i Cadorini fecero voto di innalzare chiese, di dedicare altari in onore delle Madonne 'stando el paese in granda fortuna da todeschi'. L'imperatore Massimiliano (cui i Veneziani avevano affibbiato l'appellativo di *Senzadenari*) aveva invaso tutto il Cadore, ed anche il piccolo villaggio di Pozzale fece voto alla Madonna e si rivolse a tutti i suoi santi protettori, implorando di essere presto liberato: a S. Rocco, santo patrono di tutta la Diocesi di Belluno; a S. Sebastiano; a S. Tommaso cui la chiesetta era dedicata; a S. Dionisio l'Areopagita. È la presenza di quest'ultimo Santo che toglie ogni dubbio sul fatto che l'opera sia stata eseguita da Vittore Carpaccio proprio per il villaggio ove ancora si trova. Sulla montagna retrostante Pozzale, infatti, sopra Nebbiù e a fianco dell'attuale rifugio Antelão, si vede ancora una chiesetta dedicata a S. Dioniso, un tempo frequentata da tutti i cadorini e particolarmente da chi chiedeva la grazia di essere liberato dal mal d'orecchi. Non sappiamo quando sia stata data commissione al Carpaccio di eseguire l'opera: forse nell'anno stesso del voto qualche cadorino giunto a Venezia, si rivolse al pittore, allora celebrato e operante nella Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale. Non abbiamo notizia alcuna di un viaggio di Carpaccio fra le Dolomiti. Mentre in qualche sfondo dei «teleri» di Sant'Orsola si potrebbero forse riconoscere le belle montagne del Cadore, i Santi del polittico di Pozzale si innalzano su una distesa campagna. L'opera è firmata da Carpaccio e datata 1519 (VICTOR CARPATHIUS/VENETUS PINXIT/M.D.XVIII). Tutto corrisponde allo stile raggiunto dal pittore in questo momento: le tonalità intense e tendenti allo scuro (rossi, arancioni ecc.); gli azzurri carichi del cielo, popolato da cirri di bianche nuvole; soprattutto il colore scuro degli incarnati che l'impiego della terra verde e la presenza di lumi appropriati fanno assomigliare a superfici di lucido bronzo. Anche qui è evidente l'impiego della pittura

ad olio, come nel *S. Paolo stigmatizzato*, che è del 1520. Il S. Tommaso del polittico di Pozzale, anzi, è strutturalmente quasi identico al Santo di Chioggia, ma meno solenne ed enfatico. I cinque scomparti della pala hanno tutti qualche carattere differente: dal S. Rocco fiero e monumentale; al S. Sebastiano livido e macero; al S. Dionisio che riprende i modi del S. Alvise della pala di Stoccarda (questa figura, forse la più bella e accurata del polittico, è la meno bene conservata); alla Madonna che siede su un trono altissimo e ricco di tappeti, grossolana eco di Giambellino e di Giorgione. Nel 1519 una composizione a polittico come questa è certamente del tutto anacronistica; ma ciò forse dipende anche dall'esplicita richiesta di committenti inesperti e conservatori: essi evidentemente, avendo una mentalità antitetica a quella del loro concittadino Tiziano, che allora trionfava a Venezia, si rivolsero a Vittore Carpaccio, a colui che sapeva essere il più conservatore fra i pittori veneziani. Si ricordi, fra l'altro, che una vecchia copia di questa Madonna è conservata proprio nella sacrestia di Pieve di Cadore. A nostro avviso questo polittico va collocato nel gruppo delle opere più legate alla tradizione. Solo nei nitidi prismi della base sembra che Carpaccio per un momento ritorni al suo antico amore per la stilizzazione e la geometria. Seduto sul secondo gradino, alla base del trono, un angelo tiene in mano un arnese di ferro, che forse rappresenta i ceppi da cui l'intervento della Vergine ha liberato l'ignoto committente, o l'intera borghesia. Il polittico di Pozzale, infatti, è ancora oggi conosciuto con il nome di *Madonna della difesa*. Il dipinto è mal restaurato e in cattivo stato di conservazione. Per la sua esecuzione non si esclude l'intervento della bottega».

Per inciso va osservato che l'autore (Muraro 1966, p. 84) ricorda nella sacrestia di Pieve di Cadore una copia del dipinto di Pozzale, senza ulteriori specifiche. Egli si riferisce in realtà alla pala di Noale (per la quale si veda la nota 25) poiché in proposito cita Federici (1803, I, p. 228), sul quale è impreciso nella menzione della pagina (128 anziché 228). È ben vero che una copia «moderna» dello scomparto centrale del 'polittico' di Pozzale si conserva nella chiesa di Santa Maria Nascente di Pieve di Cadore, un tempo in sacrestia, ora posizionata sulla parete destra della cappella di San Tiziano. Cfr. Pinna 1994, p. 236 cat. 57; Cusinato 2000, pp. 43 fig. 21, 66.

⁵⁴ Per quanto riguarda l'identificazione divergente di quest'ultimo santo si rinvia al capitolo sull'iconografia di questo volume.

⁵⁵ Sull'identificazione dello strumento musicale dell'angelo si rinvia al capitolo sull'iconografia di questo volume. Con riferimento a questa proposta, si sofferma sulla corretta identificazione dello strumento, ad esempio, Dillon 1976, p. 292.

⁵⁶ Perocco 1967, pp. 84, 112 cat. 69.

⁵⁷ Si veda per questo disegno il capitolo sull'iconografia alle pp. 36, 38-39, figg. 8, 9.

⁵⁸ Tale posizione dello studioso è espressa in termini analoghi in due diverse occasioni, cfr. Sgarbi 1978,

pp. 38, 41 fig. 16, 46 nota 25; *Idem* 1979, pp. 14, 16, 51, 54.

⁵⁹ Lucco 1986¹, I, p. 212.

⁶⁰ Humfrey 1991, p. 145 cat. 49.

⁶¹ *Idem* 1991, p. 146 cat. 50.

⁶² Pinna 1994, pp. 236 cat. 57.

⁶³ Per l'illustrazione di queste opere si rinvia al capitolo seguente.

⁶⁴ Pinna 1994, p. 238: «Senza trascurare la possibilità di interventi di bottega nelle due pitture di maggiori dimensioni [del polittico di Zara], paragonabili anche in termini di fattura a quelli del *Polittico di Pozzale* [...], possiamo ugualmente constatare per i dipinti di Zara una sostanziale omogeneità con l'ultima produzione di Carpaccio. Nel *San Martino*, l'elegante ed essenziale grafismo del cavallo non può prescindere dagli esempi della *Gloria di san Vitale* e della *Pala dei Diecimila*; il cavaliere sembra invece trasporre in una posa più impacciata la baldanza del San Giorgio nel *Trionfo* della Scuola degli Schiavoni, oppure del San Faustino nella *Pala Averoldi*, opera alla quale rimanda anche il volto nobile e altero della *Sant'Anastasia* che deriva la propria figura dalla Caterina della *Pala di San Zanipolo*. In *San Girolamo*, in *San Pietro*, in *San Paolo* e in *San Simeone* ritroviamo quelle fisionomie monumentali che Carpaccio propone nel *Polittico di Pozzale* e nel *San Paolo* di Chioggia».

⁶⁵ Per la datazione del polittico di Zara al 1493 si veda ora Fossaluzza 2012² (in corso di stampa) e la succinta ricostruzione del percorso critico nel capitolo che segue.

⁶⁶ Si veda a proposito degli interventi di salvaguardia dell'opera il puntuale contributo di Marta Mazza in questo volume.

Per quanto riguarda l'illustrazione dell'opera in sede locale si veda Fabbiani 1964¹, p. 28: la data riportata è quella erronea del 1514.

Più articolato è l'esame di Vico Calabrò 1970 p. 3. L'autore riprende nella sostanza il testo di questo contributo in un volume illustrato, interamente dedicato al 'polittico' di Pozzale, cfr. Calabrò 1982. Nella prefazione Dino Ciotti, allora Sindaco di Pieve di Cadore chiarisce onestamente che «questa pubblicazione dunque non ha alcuna pretesa, ma è diretta a far conoscere la storia del prezioso dipinto innanzitutto a tutta la popolazione ed in particolare a quella di Pozzale»; aggiunge inoltre che essa «è diretta a far conoscere ai turisti [...] non solo la storia del quadro del Carpaccio, ma anche una pagina di storia della nostra gente». L'opuscolo si sofferma, in effetti, sul contesto storico in cui si attuò la commissione dell'opera, pertanto pare si attinga alla scheda di Muraro 1966, pp. CCXXVI-CCXXIX. Largo spazio è riservato alla descrizione iconografica, come si conviene alla dichiarata destinazione del testo. Per inciso va ricordato che non si propone l'identificazione di «san Dionisio» per quanto si riportino le notizie di alcune manifestazioni devozionali. Quanto alla valutazione stilistica l'autore sintetizza la personale posizione soprattutto in un passaggio: «il nostro polittico è certamente opera di bottega, ma è autenticamente opera

del Carpaccio, perché nato sui suoi modelli, nel suo studio e sotto il suo diretto controllo». Va dato merito all'autore di aver più volte richiamato l'uso del cartone da applicarsi in più occasioni nella bottega di Carpaccio. Non manca il cenno alla vicenda della cornice che si suppone perduta durante i disordini della Grande Guerra. Si accredita l'opinione (non suffragata da documenti) che la competente Soprintendenza avesse sconsigliato la costruzione di una cornice per lasciare in vista, negli spazi destinati ad essere ricoperti da essa, le tracce di pennellate di colore autografe. Da ultimo si sostiene l'opportunità di una collocazione centrale e preminente dell'opera. Il 'politico' è preso in esame nel volume monografico su Pozzale di Da Forno Panizza 1997, pp. 60-63. L'autore riporta la questione della «triste sorte» della cornice originaria, secondo l'opinione dei locali. Si sofferma inoltre sulla cronaca del furto del 1971, compreso l'episodio del suono a festa della campane della parrocchiale in occasione del ritrovamento dell'opera l'indomani a Bologna. Nel fascicolo divulgativo sulla chiesetta di san Dionisio di Nebbiù De Lorenzo (2004, p. 9) cita il Carpaccio di Pozzale riproducendo la fotografia edita da Molmenti nel 1893.

⁶⁷ Per il testo di Barnabò (1729-1732, ms. 12.B.5) si veda p. 53 nota 53 e in questo capitolo la nota 5. Il brano riguardante Pozzale è qui edito di seguito, doc. 1. Si fa riferimento, in particolare, a Concina 1982², p. 66. Per altri contributi in tale direzione si rinvia alla nota 1 di bibliografia generale sul Cadore del primo capitolo.

⁶⁸ Moschetti 1932 p. 36-38.

⁶⁹ M. S. Guzzon - A. Guzzon 2008, p. 336: L'edificio «già il 4 maggio 1844 fu coinvolto nel catastrofico incendio che distrusse il paese lasciando senza casa 700 persone di 117 famiglie»

⁷⁰ De Pisis 1926, p. III. Si veda il testo qui di seguito, doc. 4.

⁷¹ Perin 1911, p. 2, menzionato in Fabbiani 1962, p. 112 numero 6956. Si veda il testo qui di seguito, doc. 3.

⁷² Molmenti 1885, p. 79; *Idem* 1893; Ludwig - Molmenti 1906.

⁷³ Si rinvia in proposito alla ricostruzione della vicenda ripercorsa da Marta Mazza.

⁷⁴ In proposito si rinvia al saggio di Marta Mazza.

⁷⁵ Si veda quanto descritto nel secondo capitolo e, inoltre, si rinvia alle osservazioni di Marta Mazza nel contributo che segue.

⁷⁶ Belluno, Archivio Vescovile, Sezione D, reparto II, busta 86, cartelle A/6. Ringrazio ancora una volta l'archivista, monsignor Ausilio Da Rif, per la squisita disponibilità e per i concreti aiuti prestati in occasione della ricerca.

⁷⁷ Belluno, Archivio Vescovile, Sezione D, reparto II, busta 86, cartelle A/6. Lettera del 23 luglio 1938, R. Soprintendenza ai Monumenti Medioevali e Moderni del Veneto Orientale, Venezia, prot. N. 1415.

⁷⁸ Si comprende dalle parole del Soprintendente Forlati come vi sia un nesso con quanto sollevato da Mario Frescura il quale, nel 1936, firma un articolo di gio-

nale che pone il problema della conservazione dell'opera e della sua più adeguata collocazione nel presbiterio. Si veda in proposito quanto scrive Marta Mazza nel suo contributo.

⁷⁹ Belluno, Archivio Vescovile, Sezione D, reparto II, busta 86, cartelle A/6. Lettera del pievano, data 30 luglio 1938. In copia, indirizzata anche al Sindaco di Pieve, alla Curia Vescovile di Belluno.

⁸⁰ Sul cartellino dattiloscritto incollato a tergo della cornice, rinvenuta in occasione di questa ricerca, si legge: «Questi sono i [resti] dell'originale cornice del '600 reperiti dal sottoscritto parroco di Pozzale don Antonio Pellegrini nella soffitta della chiesa di S. Tommaso [...] nella imminenza della invasione 1917, la tela del Carpaccio fu levata dalla cornice portata a Padova insieme alla Croce d'argento del [tesoro]. La cornice fu progressivamente manomessa e nella [...] divenne probabilmente commerciata. Da [...] Non certamente dal Parroco sottoscritto, Pozzale [...] 1986. Il Parroco don Antonio Pellegrini». Ad evidenza, quanto rimane non consente una datazione né al Cinquecento, né al Seicento come vorrebbe il parroco. Tenuto conto che nel 1938 il dipinto figura ancora senza cornice si può ritenere questo il *terminus post quem* per l'esecuzione della copia che difficilmente può ritenersi di primo Novecento. Del resto, si sollecita in quel momento la presentazione di un apposito progetto. Nessuna documentazione è stata reperita sul restauro dell'opera da parte di Antonio Lazzarin in occasione della mostra di Belluno del 1950. Fiocco (1950, p. 11) fa riferimento solo al restauro del politico di Tisoi. Pertanto, Marta Mazza nel contributo qui ospitato osserva che per quanto riguarda il 'politico' di Pozzale potè trattarsi solo di una manutenzione. Sta di fatto che non si ricavano nell'occasione appunti sulla conservazione e sulla cornice dell'opera.

⁸¹ L'eco del furto e dell'immediato recupero si trova nella stampa periodica: Savonuzzi 1971; *Il furto di Pozzale* 1971, p. 6.

⁸² È quanto si ricava dalla documentazione raccolta in apposito fascicolo conservato a Belluno, Archivio Vescovile, Sezione D, reparto II, busta 86, cartelle A/6. Ringrazio mons. Ausilio Da Rif per averne consentito la consultazione e aver autorizzato la pubblicazione di alcuni stralci delle corrispondenze conservate in copia.

⁸³ Belluno, Archivio Vescovile, Sezione D, reparto II, busta 86, cartelle A/6. Lettera del 30 aprile 1973. Oltre l'impianto, la richiesta è estesa al sovvenzionamento che si rendesse necessario «eventualmente, a dotare la tela di una conveniente e decente cornice». Da altra lettera il contributo richiesto risulta accordato dal Comune di Pieve di Cadore in data 14 febbraio 1974.

⁸⁴ Belluno, Archivio Vescovile, Sezione D, reparto II, busta 86, cartelle A/6. Lettera di don Antonio Pellegrini a Gianvittorio Dillon, dirigente della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Veneto, datata 26 agosto 1975.

⁸⁵ Belluno, Archivio Vescovile, Sezione D, reparto II,

busta 86, cartelle A/6. Lettera del Soprintendente Giovanni Carandente, Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte del Veneto, del 17 marzo 1976, indirizzata al Soprintendente per i Beni Artistici e Storici di Bologna e al parroco di Pozzale, Prot. 342. Per le operazioni di restauro si rinvia a Dillon 1976, p. 292. Lo studioso osserva che il dipinto fu «tagliato in tre pezzi gravemente danneggiati dalla manomissione», pertanto dopo il ritrovamento «si rese necessario un intervento precauzionale di fermatura del colore pericolante». L'intervento di Ferruccio Volpin «ha comportato l'unione della tela tagliata mediante doppia foderatura, il consolidamento e la fissatura del colore, l'intelaiatura, la pulitura generale, il restauro integrativo previa stuccatura, la verniciatura finale protettiva. Lo studio dei dipinti effettuato durante l'intervento, ha rivelato la presenza di numerosi ritocchi e ridipinture relativi al restauro eseguito nel 1912 da Giovanni Zennaro. Gli atti d'archivio documentano, prima di questa data, lo stato di precaria conservazione del polittico che Federico Hermanin, allora vice ispettore dei Musei e Gallerie, trovava nel 1901 'in pessime condizioni'; ma anche negli anni successivi al restauro Zennaro, le condizioni dell'opera apparivano preoccupanti, tanto che nel '36 si esaminava, da parte della Soprintendenza, l'opportunità di un nuovo restauro. La rimozione delle ridipinture e delle vernici alterate ed offuscanti, consente ora di valutare la reale qualità del dipinto, che appartarrebbe alla piena maturità del Carpaccio, e di conoscere l'estensione dei supposti interventi collaborativi».

Il parroco in data 11 marzo 1976 chiede l'autorizzazione alla Soprintendenza di Venezia di ritirare il polittico depositato il 16 ottobre 1971 presso l'Ufficio di Carandente dal Comando Nucleo Regionale di Polizia Tributaria di Bologna.

Il dissequestro è stato autorizzato dalla Corte d'Appello di Venezia, con ordinanza del 5 dicembre 1975, prot. N. 1130/72. 8 Aprile 1976. Il Verbale di consegna della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna vede Presenti Gianvittorio Dillon e Andrea Emiliani, Direttore della Pinacoteca Nazionale di Bologna.

L'eco suscitata dalla restituzione formale dell'opera trova riscontro nella stampa periodica in modo cronachistico (*Restituito a Pozzale* 1976, p. 1). Il resoconto più dettagliato sulla vicenda del furto e della travagliata restituzione spetta a d'Antelão 1976, p. 5.

⁸⁶ De Lorenzo 1977, p. 3; Fabbiani 1977, p. 3; Ada Genova 1977, p. 3.

⁸⁷ Sul contenuto del dibattito, anziché dar voce alla posizione assunta in un articolo apparso nel quotidiano «Il Gazzettino» del 17 maggio 1981 a firma di Serafino De Lorenzo, al quale si rinvia, si riporta quanto segnalato allora dal Prefetto Alessandro Vitelli Casella nella lettera indirizzata al Sindaco di Pieve, alla Curia Vescovile di Belluno, alla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto Belluno, Archivio Vescovile, Sezione D, reparto II, busta 86, cartelle A/6, Prefettura di Belluno, Prot. 1529/27-1, lettera data a Belluno 22 maggio, 1982.

«In relazione alla notizia di stampa apparsa sull'edizione del quotidiano «Il Gazzettino» del 17 giugno 1981, circa la volontà dei cadorini che il dipinto del Carpaccio, rubato anni addietro nella Chiesa di San Tommaso, sia riportato nella sua originale cornice, riferisco che il Soprintendente per i Beni Artistici e Storici per il Veneto mi ha fatto conoscere, su mia richiesta, di non aver ancora potuto procedere al ripristino del polittico carpaccesco per i numerosi e indifferibili impegni che hanno assorbito i funzionari, oltre che per l'assoluta insufficienza dei fondi destinati al restauro». «La Soprintendenza è in ogni caso favorevole alla ricollocazione del polittico nella cornice originaria, sempre che questa risulti funzionale e non comprometta la conservazione dell'opera, e purché la Parrocchia sia disposta a fare fronte alle spese del restauro e dell'eventuale disinfestazione». Seguono le assicurazioni dell'interessamento alla questione del Soprintendente Filippa Aliberti Gaudioso (lettera del 21 gennaio 1983, Prot. 2728) al Prefetto Vitelli Casella e per conoscenza a don Antonio Pellegrini, Parrocchia di San Tommaso Apostolo. In particolare, a proposito della cornice del polittico di Carpaccio si legge «In riferimento alla nota n. 1529/27-1 del 26 ottobre 1982, si comunica che non si ritiene opportuno ricostruire la cornice della tela del carpaccio appartenente alla Parrocchiale di Pozzale, data l'estrema frammentarietà di quanto ci è pervenuto: di essa esistono solo tre frammenti, di cui due mutili».

La documentazione archivistica annovera in proposito le attestazioni sui risultati dei colloqui sereni e costruttivi fra il parroco di Pozzale, don Antonio Pellegrini, e l'Ispettrice di zona Egidia Coda, Soprintendenza ai Beni artistici e storici del Veneto. Si riporta una sintesi efficace del parroco sulla questione: «Risposta, dunque, negativa, per la ricostruzione di una cornice ..., alla richiesta fatta "a voce di popolo" (che io non ho mai recepita direttamente da parte dei depositari del Carpaccio, forse perché assai debole!) e risposta affermativa alla mia richiesta di lasciare le cose come stanno, perché non sono in contrasto con quanto disposto e suggerito dal Prof. Volpin, restauratore della 'tela' ed all'epoca del ritorno della stessa a Pozzale». Belluno, Archivio vescovile, Sezione D, reparto II, busta 86, cartelle A/6, Lettere di don Antonio Pellegrini del 3 dicembre e 3 febbraio 1983 indirizzata a E. Coda e al Sindaco di Pieve di Cadore. Sulle prospettive di tale problematica è doveroso, infine, rinviare al contributo di Marta Mazza nel presente volume.

⁸⁸ Si consenta di porre proprio in calce al percorso di fortuna critica la menzione della scheda scientifica dedicata al Carpaccio di Pozzale di Tiziana Conte (1998, pp. 350-352), perché inserita nel contesto di valorizzazione del patrimonio artistico, o meglio pittorico, di un itinerario territoriale (provincia di Belluno) nei limiti temporali di un secolo, il Cinquecento. Un taglio di ricerca questo che per sua natura unisce il rigore scientifico alla finalità divulgativa. La studiosa nell'occasione di descrivere l'opera sostiene il probabile intervento di bottega.

È, invece, emblematico di un certo ‘disagio critico’ per quest’opera il fatto che non se ne trovi proprio menzione, come a dire nel bene e nel male, nel ricco e importante catalogo della mostra dedicata alla scultura e pittura «nelle vallate dolomitiche» tra Gotico e Rinascimento, neppure a cercare nella trattazione che riguarda il polittico di Tisoi che pure ha condiviso a lungo, sia pur erroneamente, la paternità di

Carpaccio. Cfr. *A Nord* 2004. Si perdoni, infine, la menzione del fatto che anche nella doviziosa illustrazione più attuale dell’arte in Cadore al tempo di Tiziano, dovuta all’impegno di Alessandra Cusinato, fra tante opere del territorio al Carpaccio di Pozzale basti lo spazio di una nota, peraltro affatto puntuale, ma poi neppure una riproduzione. Cfr. Cusinato 2008, p. 140-141 nota 60.

DOCUMENTI

1.

Giovanni Antonio Barnabò, *Historia della Provincia di Cadore. Tomo unico diviso in XIX libri composto negli anni 1729 e 30 terminato l'anno 1732*, Vittorio Veneto, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. 12.B.5, 1729-1732, Libro XI, cc. 490-499.

Della Villa di Pozzale

Fra le cappelle di Pieve Pozzale tiene la prerogativa d'essere la prima. Ella è antichissima nella sua fondazione; riesce però assai credibile nonché probabile che questa habbia ne' secoli trasandati patito dell'avversità d'incendii et altri danni inferitigli da nemici di cotesta Patria, come nell'invasione de' Tedeschi che seguì l'anno 1508, come anco dell'antecedenti seguite in diversi tempi sotto il governo patriarcale dagli stessi Alemani inferite, come legesi dall'antiche historie del Friuli.

Quando li signori Caminesi ebbero in feudo da patriarchi aquileiesi cotesta nostra provincia s'ha per antica traditione che in cotesta villa habitassero li loro agenti e che questi fussero stati di certa casa chiamata de' Baldovini, quali per essere tali possedevano un bellissimo privileggio di essere esenti dalle pubbliche cariche di quel Publico, come anco di Chiesa, né che potesse radunarsi senza l'intervento di questi; anci li pubblici pastori erano obligati a condur al pascolo e ridurre la sera gl'animali di essi agenti alla loro habitatione; qual privileggio ha sino a nostri tempi conservato la casa Balduina.

Della sua situatione

Pozzale è situato in grado alquanto più alto di polo che non è ancor Pieve, e perciò in conseguenza è assai più frigido il suo clima, perché situato sopra un monte, ch'ogni altro. Per questo la sua campagna è alquanto ristretta e frigida per natura che non è atta che produrre che scarsi frumenti e sogo turco, ma solo atta a produrre orzi in gran quantità e segale e formentoni in gran copia e belli et altri legumi. Per la troppa frigidità che vi regna e per l'intempestive brine che sopravengono ne' tempi autunnali e ne' tempi di primavera, gl'arbori non vi regnano ancorché piantati o nati da se stessi, e se vi sono in qualche picciol numero questi sono del tutto infruttuosi et inutili. E per essere soggetta all'imminente montagna vien spesso volte flagellata dalle grandini e precipitosi nemi di furiosi temporali e per andarsene esenti da simili fortune bisogna che siano solleciti e vigilantissimi alla custodia giorno e notte indefessamente, specialmente nell'estate al suono delle divine trombe. L'aria è sottile e pura, giudicata salubre alla sanità de' corpi, di modo che ritrovansi molti di quei abitanti ch'hanno prolungata la vita fino all'età di cent'anni, e per lo più vivono assai e per l'aria confacente e per li scarsi disordini co' quali vivono. Né Bacco trova minor seguaci al suo servitio ch'in questo luogo, tanto sono continenti di questo vizio che si rendono ammirabili non che imitabili.

Questo Publico è composto di 60 famiglie in circa tutta gente bassa e d'una sola specie. Ne' loro portamenti e tratti sono più da dirsi austeri che sociabili, più rustici che docili, dotati la maggior parte naturalmente d'una rozza natura dedita alla tenacità dell'interesse et ad una connatural malignità. Ma, dall'altra parte, sono anco pietosi e devoti, rispettosi assai alla Religione e verso li loro spirituali pastori; né sentesi motivo che il mondo si scandalizzi di qualche men onesto che grave delitto.

Esso è ricco di boschi d'ogni sorte benché lontani con abbondanti pascoli, co' quali ha comodo e modo d'alimentar numerosi greggi di animali d'ogni sorte co' quali può supplire alla ristrettezza de' loro poderi. In questo luogo, come negl'altri, la fortuna è scarsa, in altri feconda de' suoi doni naturali.

Qui non vi regnano puntigli di lite perché sono pacifici, né vi regnano le maldicenze e simulationi, perché questi difetti regnano nelle persone otiose.

Hanno li loro capi il primo luogo (doppo Pieve) al Capitolo Generale di Chiesa con voto e voce assieme e, per la preminenza dell'altre capelle, soccombono a maggior aggravio di tanto per cento dell'altre. Hanno pure la soprintendenza co' sindici della matrice dell'offerte della medesima, delle quali pure tengono una o più chiavi. Né possono quelli ingerirsi in tal amministrazione senza l'intervento di questi, cosichè li sindici di San Tommaso sono curatori della sudetta chiesa matrice.

In cotesto luogo evi una sorgente abbondantissima d'acqua che, sopravanzando al bisogno, vien permessa da questi abitanti per patto e scrittura la condotta della stessa a quelli di Pieve et a Calalzo, seben con canali di grandissimo tratto e con grandissima spesa.

La loro chiesa poi dedicata all'apostolo san Tomaso è situata sopra un eminente colle in mezzo il luogo. Questa chiesa non cede in antichità della sua fondatione a' qualunque altra ancor matrice di tutta cotesta Patria. Et hora, benché soggetta alla matrice di Pieve, gode molti privilegi registrati in carte pergamene in lingua e lombardica difficilissima ad intendersi. La di cui dedicatione celebrasi l'ultima domenica d'agosto e quando sia stata dedicata non trovasi memoria. Anci asserisco dire, per traditione de' miei antenati, esservi stato la pieve di Pieve a San Tomaso, ma che ad istanza di questi sporta fusse supplica a quei tempi antichissimi appresso li visitatori aquileiesi che fusse trasportata a Pieve, dove regnava e risiedeva la potenza, la ricchezza e la virtù, che fusse ingiusto e disconveniente che tal degna e nobile prerogativa vi fusse appresso una chiesa semplice et appresso gente bassa.

Segno di grandissimo privileggio haveva ne' tempi antichi questa chiesa, mentre la sua croce nelle pubbliche

processioni delle rogationi (ed il suo cereo nel Sabato Santo) riteneva il luogo più degno di quello d'Auronzo e di Domegge avanti però che quelle chiese fossero insignite col titolo di Pieve per indulto o decreto del patriarca Domenico Grimani.

Ma non ostante però in quei tempi Pozzale s'oppose per sostenere il suo possesso e fece acerba lite con queste due pievi, e specialmente con Domegge (non essendo ancor pieve Auronzo), la quale rimase vincitore nella Curia Patriarcale di Udine, non per altra ragione o titolo che per esser stata fatta pieve e Pozzale rimase semplice capella senz'esser neppur sacramentale, che se fusse stata tale sarebbe stato difficile il sortire felice l'esito, e per prova di quanto asserisco descrivo qui le precise parole della sentenza: «Quod crux Divi Thome de Pontiano debeat cedere locum digniorem crucibus de Duomilio et Abrontio ad hoc ut sint modo factę plebes».

Non è gran tempo che Lozzo s'ha ridotto in cura (come dirò a suo luogo). La chiesa di Pozzale gode pur anco al presente la prerogativa d'haver per la sua antianità il luogo della croce più degno nelle processioni delle rogationi a quella di Lozzo et anco la prerogativa del cereo. Ma essendo Lozzo chiesa curata, non appagandosi d'esserne inferiore a quello di Pozzale nel posto (costumasi anco a nostri giorni) che se Lozzo vole precedere bisogna ch'ogni hanno lo dimandi alli Capi e Sindaco di San Tomaso di Pozzale col dire loro: «Volete signori capi che andiamo al vostro luogo, cioè al luogo consueto?» (Se Pozzale risponde che sì, vanno altrimenti non possono). Rispondono li sudetti capi: «Vi permettiamo che per questa volta, o anno andiate e non più». All'ora Lozzo va col cereo doppo quello di Pozzale. Se la Chiesa di Pozzale venirà ad esser sacramentale più non lo cederà a Lozzo per l'antianità che vanta sopra d'esso della sua antichità. Se, recusando Pozzale, Lozzo risponde «Noi andremo al luogo non ostante», rispondono gl'altri: «Se siete patroni e se potete andare dunque, perché dimandate licenza?» La croce di Pozzale non si inchina se non alle pievi, non alle capelle perché di queste ne tiene il primato.

La sudetta chiesa, come vedesi ancor al presente fumigatta, è stata abbruciata da Tedeschi nel tempo della loro invasione e fu dato anche il fuoco alla torre, refabricata già l'anno 1548; e la chiesa pure rifatta più volte e, come vedesi a giorni nostri, il choro cinto di lame di ferro per fortificarlo e finalmente, minacciando ruina, la pietà e devotione di quel publico il corpo della suddetta gl'anni 1725, 26-27 riducendolo in forma ottangolare lasciato intatto il choro come era, aggiungendovi un altro altare dedicato alla Nostra Signora del Parto et alli Santi Filippo Neri e Pietro d'Alcantara donata la pittura dalla pietà e zelo del pievano Madrisio portata seco da Udine. Sonovi anco due altri altari del Santo Apostolo Tutelare e l'altro della Santissima Trinità di pittura fatta alla greca, nel quale si conservano alcuni pezzetti di reliquie in una piccola custodia di legno. Tre cose sono ammirabili in questa chiesa: la sua immemorabile antichità, la pittura della palla maggiore fatta dall'insigne pittore Vittore Cergratio [a margine: Carpaccio] l'anno 1519 coetaneo del famoso Titiano, et la croce maggiore che è d'argento di bella fattura e grande a proportione.

La chiesa possiede una rendita considerabile per suo mantenimento con supellettili decorose ad uso della medesima.

Sin dall'anno 171... (sic) evi istituita una mansionaria quasi quotidiana, e specialmente per li giorni festivi concessa loro per convenzione stabilita tra quel Publico et il signor conte Bernardino Adami pievano di Pieve e confermata con l'assenso del Capitolo Generale di Chiesa che viene mantenuta co' censi de' capitali contribuiti dalle famiglie private e dal Publico tassata tanta summa di capitale per cadauna, pagando secondo la possibilità, pietà e devotione di cadauna di esse.

Questo Publico, essendo (come dissi) antichissimo, ha un speciosissimo laudo per suo governo particolare, con commodi di montagne per alimentare li loro animali nel tempo dell'estate.

2.

Taddeo Jacobi, *Memorie parziali e rispettive delle chiese esistenti nel Cadore e di quanto contengono supposto volgarmente degno di qualche considerazione*, Pieve di Cadore, Archivio della chiesa Arcidiaconale di Santa Maria Nascente busta *Fabbric(eria) varie*, I-III, ms, sec. XVIII-XIX [non reperito]. Trascrizione moderna: Vigo di Cadore, Biblioteca Storica Cadorina, ms. 502, cc. 18-19.

(Pozzale) chiesa di San Tommaso di Pozzale. Prima cappella di Pieve. Questa è antichissima cappella della matrice e la prima nell'ordine. La chiesa è però struttura ignobile e piccola. È ora sacramentale con Battisterio, e cimiterio, e viene officiata da un mansionario, cappellano sussidiario del pievano di Pieve e suo cooperatore. Contiene tre altari e un picciolo tabernacolo di marmo con rimessi a colori. La tavola del maggiore, ch'è divisa in cinque scompartimenti all'antica, nel medio, che è anche il maggiore e che finisce in semicerchio, si vede dipinta la B.V. seduta con il Figlio disteso sul di lei grembo, in quello alla sua destra san Tommaso Apostolo, nell'altro san Dionigio in mitria e piviale, ne' due superiori, che sono i più piccioli, li santi Rocco e Sebastiano in mezze figure «opera piuttosto di maniera secca, e per niente vivace, et attualmente annerita: il nome dell'Autore vi sta scritto come segue: 'Victor Carpathius Venetus pinxit MDXXVIII' (=1519)». [Segue la descrizione delle altre tele esistenti]

3.

D. F. P. [Don Floriano Perin], *Dal Cadore. Pozzale*, in «L'Amico del Popolo», III (1911), 44 (29 ottobre), p. 2.

In questa chiesa di San Tommaso esiste una pala del celebre pittore Vincenzo (sic!) Carpazio che la dipinse nell'anno 1518, come risulta dalla sua firma autentica che si trova ai piedi della palla stessa con queste parole: Vincentius Carpatius Venetus pinxit anno MDXVIII. La palla rappresenta nel mezzo la Madonna col Bambino Gesù sulle ginocchia ed ai lati sono dipinti San Sebastiano in alto a mezzo corpo, San Agostino e San Dionisio in basso a figura intera; sotto la Madonna vi è un angioletto che suona uno strumento. Il classico quadro fu salvato, direi quasi per miracolo, dall'incendio che distrusse l'intero paese di Pozzale colla chiesa nell'anno 1844. Benché salvata dal fuoco, essendo stata esposta nella parete del coro ai raggi del sole per molti anni, la palla avea perduto della sua bellezza, tanto che qualche piccola crosta di colore si era distaccata e la corrosione sarebbe continuata anche per opera del tempo. Due anni fa il Ministero dei Culti mandò il Direttore delle R.R. Gallerie di Venezia per l'esame della pittura e per il progetto di restauro; esperite all'uopo le pratiche necessarie dato dal Governo un sussidio di lire 2000 e lire 500 dalla Frazzi(ione), il lavoro fu compiuto dal prof. Cav. Giovanni Zennaro, pittore veneziano, il quale con vera delicatezza e cognizione d'arte, dopo aver ripulita la tela dalla polvere rimise con piena somiglianza di colore le croste distaccate, lasciando così intatto l'originale senza portare offesa od alterazione all'opera primitiva dell'artista. Ora la tela sembra nuova, e può essere numerata fra le opere classiche di pittura. Una lode speciale all'egregio pittore Zennaro, il quale con rara pazienza e con tanto amore e conoscenza dell'arte, compì il restauro.

4.

Filippo De Pisis, *Opere d'arte nei paesi del Cadore. Il Carpaccio di Pozzale*, in «La Gazzetta di Venezia», 184 (1926), 244 (1 settembre), p. III.

Opere d'arte nei paesi del Cadore. Dal Cadore, agosto.

[...]. Una delle opere più insigni, in pittura, dopo i due quadri attribuiti a Tiziano, nella parrocchiale di Pieve, ma sui quali non s'è ancora avuto un esame critico, attento e severo, è certo il Carpaccio della chiesa di Pozzale, paesino disteso ai piedi della cima detta del Trànego, dove è un forte e un rifugio.

La tela preziosa fu, in tempo di guerra portata dal Moschetti, insieme ad altre a Roma, e forse fu fotografata. Originariamente dovette essere un polittico con cornice dorata. I frammenti di essa si conservano in un angolo di un ripostiglio a fianco della sacristia; fra listelli con bassorilievi di tardo Cinquecento, tipicamente cadorini, trovo un capitello dorato di sobria linea quattrocentesca; da ciò desumo che l'icona del polittico sia stata, in diversa epoca rimaneggiata. Ora i diversi scomparti sono divisi da una semplice riga, di un rosso stonato e la tela è chiusa da un rozzo riquadro ligneo. Un cartelletto caratteristico, posato sulla base del trono della Vergine con la scritta in bei caratteri di stampatello romano «Victor Carpatius - Venetus - fecit A.D. MD.XVIII», toglie ogni dubbio sulla «paternità» e anche sulla autenticità del dipinto. Difficilmente infatti un rozzo copista avrebbe potuto rifare con tanta finezza di impasto questo particolare: la carta figura ripiegata in più punti; il bianco velato spicca su quello dello scalino marmoreo dalle sagome semplici.

Il colore però, almeno nell'intonazione generale, è lungi dalla purezza brillante dell'accurato maestro; ri-corderò per esempio un'opera di questo periodo, la deposizione della Vergine della Pinacoteca di Ferrara. L'umidità, e il tempo, dovettero nuocere alla tela di per sé meno resistente della pittura su tavola. Nel centro del polittico in dimensioni circa metà del vero, la Vergine, seduta su un tronetto regge sulle ginocchia il Bambino che tiene le gambucce distese e un braccio sollevato. L'ovale allungato e certe durezza nei tratti fanno rassomigliare questa Vergine alle pitture dei primitivi veneti, il bimbo ha una certa grazia ed è superiore, nel disegno, all'angioletto dal sottanino di un viola sordo, nell'atto di suonare una mandola, ai piedi della Vergine. Molto bello il santo in piedi, cinto di un manto di un bel rosso ardente, e nell'atto di leggere un volume, a sinistra. È una figura che si direbbe influenzata dall'arte del Mantegna e dei Vivarini insieme. Il panneggio, pure dalle pieghe alquanto dure, delinea il corpo magro e vigoroso. A destra un'altra figura di santo, in piedi, di profilo, un vescovo una mitra in capo, ricca di gemme, nell'atto di appoggiarsi lievemente sul pastorale, mentre il piviale ricade abbondante. In alto, negli angoli, due mezze figure, san Sebastiano a destra, san Rocco a sinistra. Il primo di profilo, una gentile testa ricciuta, il secondo di fronte, barbuto, non privo di finezza psicologica, che rivela lo studio dal vero.

La tela merita una più ampia illustrazione, che mi propongo di fare in una rivista d'arte. Disgraziatamente non si conserva nessun documento preciso.

[Segue nella descrizione della chiesa di Pozzale la menzione del «Santo (Paolo?) pare uno stendardo in origine». Inoltre, l'autore annota: «La chiesa 'vecchia' andò in rovina per un incendio: questa fu costruita un cento anni fa (una vecchina che passa nel sole 'quasi' se lo ricorda). La porta marmorea di sobrie linee cinquecentesche si è conservata». Si passa poi a esaminare le opere della chiesa di Calalzo].



VITTORE CARPACCIO: LE ULTIME OPERE PER VENEZIA, ISTRIA E CADORE. IL PROBLEMA DELLA BOTTEGA.

LE ULTIME OPERE: «SINGOLARISMO FIGURALE» E «RIPETIZIONI».

Il dipinto di Vittore Carpaccio per la chiesa di San Tommaso di Pozzale di Cadore del 1519 si inserisce nella fase ultima d'attività del maestro veneziano e ne assume pertanto tutte le problematiche di valutazione che gli sono proprie. Sono quelle suscitate da un numero cospicuo di opere che si collocano in una sequenza fissata quasi *ad annum*, così che l'aspetto comparativo si basa su dati inequivocabili e abbondanti. Ciò nonostante, ciascuna di esse manifesta anche un impegno ideativo e un grado di applicazione esecutiva che appaiono diversificati, pur entro una medesima fedeltà di visione poetica della realtà delle cose. Si fa strada di conseguenza, per dare giustificazione a questo aspetto, la questione che riguarda l'intervento dei collaboratori impiegati nella bottega (cioè i figli Pietro e Benedetto) che è stata suscitata, in particolare, da molta parte della critica anche per il 'politico' cadorino. Che tale fase implichi l'intervento della bottega è indubbio, anche se non sempre è accertabile in modo scontato e con tutta evidenza; anzi, spesso è richiesta un'analisi sottile che presuppone un ragionamento più generale sul metodo di lavoro adottato dall'anziano maestro e sull'evoluzione dello stile (per alcuni un'involuzione *tout court*) che comunque è in atto nelle ultime opere. Un simile esito artistico non può risolversi certo con il prospettare la precoce partecipazione all'attività di Vittore del figlio Benedetto che è da precisare, prima di tutto, sul piano dei suoi (incerti) dati biografici e, comunque, evitando di ritenerlo quasi acriticamente il responsabile della problematica oscillazione stilistica e qualitativa di tutta l'ultima fase produttiva del 'marchio Carpaccio'.

Di conseguenza, è altrettanto importante valutare le opere dell'arco temporale di circa un decennio, dal 1514, perché in quell'anno il maestro data un buon numero di lavori, fino al 1523 che è il termine cronologico dell'ultima opera accertata per Capodistria, procedendo senza un'artificiosa separazione di quelle «autografe», cioè accertate da firma e data o dalla storiografia antica, dal buon numero di quelle attribuite con la formula «parzialmente autografe», o solo come «di bottega». Queste ultime costituiscono una documentazione nient'affatto marginale per meglio comprendere specie le oscillazioni di stile ed esecutive dell'ultimo Vittore Carpaccio e l'incidenza degli aiuti.

Inserire il 'politico' di Pozzale entro questa problematica più vasta, come ovvio, non significa avere già decretato che esso non merita di figurare tra le opere autografe, a dispetto di quanto è conclamato dal cartellino, e sia bensì «opera di bottega», considerando comunque fuori di dubbio ingiustificata, ancora una volta, l'ipotesi dell'intervento di Benedetto che, pure, è stato prospettato. All'opposto consente di approfondire meglio la sua collocazione nel percorso finale del maestro, più complesso di quanto non si possa sospettare a prima vista o inopportuno falsato quando si isolano le sole opere che si suppongono pienamente autografe, o soprattutto se si rimane pas-

27 Vittore Carpaccio, *Madonna con Bambino in trono e i santi Ambrogio. Pietro apostolo, Francesco d'Assisi, Antonio da Padova, Chiara d'Assisi, Giorgio e due angeli musicanti*, particolare. Padova, Museo Antoniano, già Pirano, chiesa di San Francesco.

sivamente condizionati dal formulare giudizio sintetico ricorrente che si tratta di un artista nell'ultima fase solo «sorpasato», o solo stanco nell'invenzione e applicazione esecutiva. Occorre subito chiarire, in tutti i casi, che oggi a Pozzale giudichiamo un'opera molto compromessa specie nei suoi valori pittorici (per cui anche il disegno e la plasticità ne risultano incruditi e semplificati), in particolare a motivo dei danni subiti nel 1844 con l'incendio dell'edificio sacro che la ospita, sui quali poco hanno potuto fare i restauri succedutisi. Non è poi il caso di riprendere quanto osservato a proposito della penalizzazione dovuta alla mancanza della cornice che si abbina al condizionamento percettivo causato dalla preparazione ocre degli spazi di risulta rimasti a vista fra le campiture delle immagini.

Un orientamento nel percorso critico prospettato per la fase tarda di Carpaccio si ravvisa, in particolare, nelle lucide annotazioni di Carlo Ludovico Ragghianti nel presentare come suoi due disegni, entrambi raffiguranti un *Giovane con berretto*, già in Collezione Oppenheimer di Londra e passati allora in collezione privata italiana, i quali opportunamente non ricevono in seguito la conferma attributiva.¹ In tale contributo, a prescindere dall'opinione erronea che ne è stata l'occasione, lo studioso fissa alcuni punti nel metodo di approccio a Carpaccio che si ritengono particolarmente attuali, anche fra molti altri più recenti e aggiornati, specie nell'affrontare la problematica dell'ultima stagione, e quella del 'polittico' di Pozzale in particolare. Non occorre rimarcarlo, molta strada hanno percorso gli studi critici su Carpaccio rispetto al 1936 anno di quel pronunciamento di metodo che non è il solo; tuttavia esso ancora si distingue nell'ambito della considerazione sugli aspetti stilistici o formali che sostanziano la sua opera, ai quali bisogna guardare di tanto in tanto anche nell'attuale stagione che vede privilegiati altri aspetti come di maggiore interesse critico e che pertanto impegnano maggiormente gli esegeti odierni: la struttura narrativa, la committenza o le implicazioni con il mondo umanistico veneziano che i contenuti iconografici e iconologici della sua opera rendono imprescindibili e spesso primarie nella comprensione.²

Poiché in questa occasione ci si ripromette esclusivamente qualche spunto di considerazione sullo stile di Carpaccio e sulla dinamica 'produttiva' dell'ultima fase, lasciando consapevolmente molte altre problematiche in filigrana, si coglie l'utilità di ripartire dalle osservazioni di Ragghianti, emblematiche di un percorso critico su questo piano anche nei riguardi degli sviluppi seguenti.

Lo studioso esordisce in proposito con la constatazione della «uniforme genericità dei giudizi recati sul suo [di Carpaccio] modo poetico, che non hanno né superato né sottoposto a revisione l'estrinseca ed empirica riduzione descrittiva del Ruskin, accolta poi e rinnovata dal Berenson, dal Venturi, dal Fiocco, e dagli altri studiosi: capacità caratteristiche di narratore, gaiezza e vivacità, religione dell'aria, dei costumi e del paese veneziano, l'essere il primo pittore di genere e simili».

Tali definizioni «schermo» di un pittore che ne sortisce in definitiva - si direbbe - soprattutto descrittivo e documentarista, si accompagnano a una riserva circa il fatto che le sue pitture sarebbero «povere di disegno intellettuale», povere nell'ideazione compositiva e tematica, tutte carenze che vanno di pari passo con una certa «economia e schematismo» che si ravvisano anche nei suoi disegni.³ Si ammette da parte di Ragghianti che Carpaccio non sente come necessaria la personalizzazione delle più attuali composizioni complesse e intellettualistiche, ad esempio, di Bellini se non addirittura dei toscani. Il maestro, infatti, pone altrove il suo interesse di ricerca espressiva: il suo «operare reale» da mettere in luce sta in altri percorsi, convinzioni e raggiungimenti, «non certo nell'aver mancato di copiare e di emulare modelli che probabilmente non lo interessavano, perché assorto in altri problemi e ricerche».

Il tenersi a distanza da un meccanismo emulativo su questo piano - che possiamo aggiungere a ben vedere riguardante altresì il sentimento del colore - gli consente anzi «la concentrazione su quei problemi che danno più specifica figura alla sua originalità formale». Quest'ultima, si sottolinea, è «fissata in poche larghe oscillazioni andamentali, in pacati organismi o collegamenti ritmici che non avevan bisogno di scordare le individue maestà iconiche dei polittici, la

tematica connettiva fondamentale dei suoi lavori, la sua fantasia pare si desse intera, con dedita simpatia, a individuare come in una crescente, magica avventura la enorme particolarità di vita figurale che fiorisce con un accento così investente, con una forza così attrattiva nelle sue tele, talché sembra che l'artista abbia dato voce di richiamo a tutte le fisiche apparenze dell'universo».⁴

Anche nella presentazione di un numero ridotto di scelti personaggi sacri in un tradizionale polittico, come quello periferico di Pozzale, scatta questo meccanismo formale. Pertanto ogni aspetto colto in tali protagonisti entro una struttura ritmica semplice, chiara e convincente, e in tutto ciò che li circonda - atteggiamenti controllati, volti severi, gesti, attributi, tessuti, ornamenti minuziosi o 'paesi' di piano e montani appena suggeriti - è solo apparentemente descrittivo (come risulta a un'osservazione superficiale), bensì è quanto serve alla sua «fantasia» per condurre alla sostanza espressiva, per portare tutti questi casi specifici a una realtà di visione integrale che, razionalmente cioè prospetticamente, rispecchia in un'opera sola «tutte le fisiche apparenze dell'universo».

L'aspetto della scelta di un polittico dei più semplici è marginale sotto questa ottica che mira ogni volta a una integralità di visione. La riduzione, o sintesi funzionale, del sistema spaziale e telaio prospettico di Antonello da Messina (o di Bellini), attuata specie nei teleri, consente a Carpaccio di raggiungere questa visione della realtà con una concentrazione di manifestazioni figurative straordinarie, per certi aspetti impareggiabile. Tuttavia, in ragione di questi rilievi sulla «sostanza espressiva» cercata da Carpaccio non fa differenza insormontabile che si parli di teleri a contenuto narrativo, di pale d'altare a spazio unitario, o polittici. Senza nulla togliere che, in una considerazione secondaria o se si vuole più superficiale, come quella della scelta tipologica, proprio i polittici corrispondano alle esigenze di una committenza 'tradizionalista'. L'ultimo in ordine di tempo a essere realizzato, quello per Pozzale, a motivo della sua anomalia di essere eseguito su tela è anche l'unico che ci è giunto integralmente, seppure privo di cornice. Carpaccio ne dipinge uno nel 1514 per i nobili Lippomano commissonato trent'anni prima da collocare nella chiesa di Santa Fosca a Venezia (figg. 28, 29, 30), con il ritratto in abisso del protonotario Pietro che lo volle nel 1470 immaginandosi già ai piedi del san Rocco, la cui devozione era di grande attualità in quel momento.⁵ Poco tempo prima il pittore ripropone la sua visione della realtà entro questo telaio prospettico 'ridotto' per chiese di valli bergamasche. Nella fattispecie, guardando a quegli anni, per quella di Grumello de' Zanchi presso Zogno (figg. 31, 32, 33, 34), la cui ricostruzione rimane problematica, e va risolta con l'esclusione del *Dio Padre benedicente* (fig. 35) presentato entro lunetta, che sembra pertinente a un altro polittico smembrato di questa chiesa di cui si conservano due laterali con *Sant'Antonio abate* e *Sant'Antonio da Padova* (figg. 36, 37), da ricondurre a Francesco Rizzo da Santacroce.⁶ Senza allontanarsi dalla congiuntura dei primi anni del secondo decennio altro esempio di polittico che attende la ricostruzione, difficile anche perché di provenienza sconosciuta, è quello di cui rimangono quattro scomparti con *San Pietro martire*, *San Giovanni Battista*, *Santo vescovo* (*Agostino?*), *Santo Stefano* (figg. 38, 39, 40, 41) ora presso il Philbrook Art Center di Tulsa (Oklahoma) che erroneamente fu ritenuto provenire dalla chiesa parrocchiale di Spinea.⁷ È difficile dare una collocazione cronologica diversa da quella del 1514 circa per le due tavole superstiti di un altro polittico con *San Sebastiano* e *San Rocco* (figg. 42, 43) di provenienza ignota, ora al Narodni muzej di Belgrado: versione semplificata per l'intervento di aiuti dell'idea compositiva per questi personaggi sacri contenuta nel disegno di Copenaghen e attuata nel polittico di Santa Fosca del 1514 con ben altra monumentalità e lucidità materica.⁸

Trova significato, dunque, proprio per l'obiettivo di carattere espressivo che si ripromette di raggiungere che Carpaccio scelga quegli spazi o strutture che non sono i più intellettualistici e moderni, bensì quelli che addirittura idealmente «si ricollegano invece meglio al pervicace bizantinismo della tradizione veneta più conservatrice continuata fino a Gentile Bellini; se egli compone la *Gloria di S. Orsola* con quel pavimento di teste senz'occhi scaglionate fitte, nel modo che avrebbe potuto fare un monaco entro un'icona; se egli riduce alla spietata modula-



28-30 Vittore Carpaccio, *San Pietro martire*, Venezia, Museo Correr; *San Sebastiano*, 1514. Zagabria, Strossmayerova galerija starih majstora; *San Rocco e l'offerente il protonotario apostolico Pietro Lippomano*, Bergamo, Accademia Carrara.

zione di alcuni ritmi elementari e profondi quasi come ritornelli di cantica o lassa, le composizioni dei suoi teleri».⁹

Oltre che negli ultimi dipinti narrativi, ancora nel 'polittico' cadorino, occorre ribadirlo, in questo 'ridotto' ma rigoroso spazio prospettico della memoria, la bellezza delle cose nei loro dettagli e apparenze sta a rivelare una dimensione complessa della realtà che i santi personaggi rappresentati 'vivono' e alla quale l'osservatore è richiamato; essa è qui restituita nel 1519 per una piccola comunità cadorina ancora una volta con conveniente solennità sacrale e con quella magnificenza che si direbbe propria della liturgia delle grandi festività.

Altro aspetto da cogliere in questa occasione nel contributo di Ragghianti, anch'esso criticamente precorritore, è quello del significato da conferire nell'opera di Carpaccio alle «ripetizioni anche più uniformi»; all'evidenza che da parte del pittore «non si evitava affatto il ritorno anche a lunghe distanze di tempo» di aspetti figurativi, non solo nell'ultima stagione.¹⁰ Sono figure che nel ripresentarsi presuppongono l'uso funzionale del disegno preparatorio conservato in bottega o di quello «memorativo», appositamente disposto, ad esempio, prima della consegna dell'opera, talora anche da allievi. Ciò mette in guardia a essere prudenti nel fissare la cronologia delle opere del maestro, tanto più che è frequente, oltre a queste ripetizioni, il caso del riproporsi del «singolarismo figurale». Taluni aspetti formali e inventivi particolari, nella fattispecie quelli tipologici formulati in fase giovanile o matura, «ritornano anche nelle [opere]



31-34 Vittore Carpaccio, *San Giovanni Evangelista*, *San Giacomo Maggiore*, *San Girolamo*, *Sant'Antonio abate*. Grumello de' Zanchi presso Zogno (Bergamo), chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta.

più tarde, senza trapassi né urti né distacchi violenti». Di fronte a queste ripetizioni e riproposizioni vale l'osservazione attenta non tanto della rispondenza della ripetizione alla prima idea o prima applicazione, quanto soprattutto della «nuova elaborazione relativa che ogni volta se ne dava rispetto ad altri valori figurativi, che diventano ogni volta particolarissimi [...], talché sarebbe improprio ed incongruo trasferire dall'una figura all'altra il giudizio una volta formu-

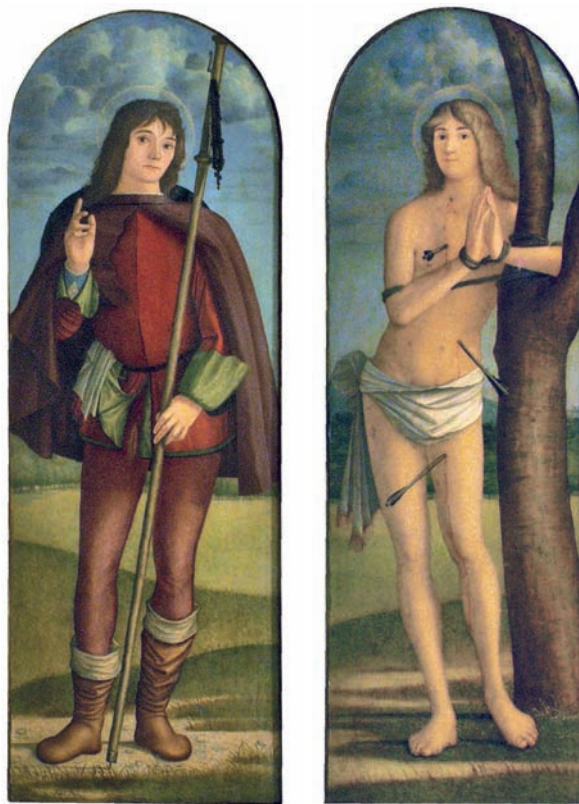


35-37 Francesco Rizzo da Santacroce, *Dio Padre benedicente*, *Sant'Antonio abate*, *Sant'Antonio da Padova*, chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta di Grumello de' Zanchi presso Zogno (Bergamo).

lato». Anche in queste casistiche non si può di certo spiegare tale metodo come indice di limitatezza inventiva. Anzi, esso assume il significato opposto a quello assegnato ai disegni che ne sono il veicolo principale ad esempio da Hadeln che li vede come sostitutivi del modello, o da Berenson che ravvisa in essi un Carpaccio senza disciplina ed erudizione, bensì un disegnatore saltuario, occasionale e d'improvvisazione, prevalentemente impegnato in questa attività quasi



38-41 Vittore Carpaccio, *San Giovanni Battista*; *San Pietro martire*; *Santo vescovo (Agostino ?)*; *Santo Stefano martire*. Tulsa (OK), Philbrook Museum of Art, Samuel H. Kress Collection.



42-43 Vittore Carpaccio, *San Rocco*; *San Sebastiano*. Belgrado, Narodni muzej. Già Trieste, Collezione Basilio.



44 Vittore Carpaccio, *Preparativi per il seppellimento di Cristo*. Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

come in un esercizio esterno alla sua arte pittorica.¹¹

Si tratta, invece, di ravvisare proprio nei disegni l'attestazione inequivocabile della «realità spontanea della sua opera» e per di più nel suo sostanzarsi di opera in opera, persino nelle ripetizioni o nella riproposizione del «*singolarismo* figurale».¹²

Così intesa è proprio tale pratica, tutt'altro che indice automatico di partecipazione della bottega, che induce viceversa a spostare l'ottica di valutazione sul procedimento inventivo attuato da Carpaccio. Ciò non toglie che il patrimonio disegnativo sia anche utilizzato da Carpaccio in opere nelle quali partecipano alla stesura gli aiuti di bottega. Nella fattispecie Benedetto che la eredita, e quindi ne acquisisce i disegni e li impiega con libertà crescente, fino a diventare mero spunto nel corso di tutta la sua attività autonoma, molti anni dopo la loro esecuzione e la sua supposta collaborazione con il padre.

La pratica di costruzione delle composizioni di grande respiro dei cicli narrativi che Carpaccio esegue per le Scuole veneziane, appresa con tutta probabilità da Gentile Bellini, la quale richiedeva il contributo di più maestranze di bottega risulta estendersi in certa misura a tutta la produzione finale del maestro. Fissata l'«architettura» dell'immagine in uno schizzo o disegno di «prima idea», successivamente perfezionata in scala reale, si potevano adattare a essa elementi di repertorio disponibili in bottega: figure da modificare nelle movenze, gruppi di astanti per i secondi piani, fondali architettonici, ma anche animali e piante. Dall'ideazione iniziale, in cui Carpaccio può tenere conto di fonti d'ispirazione grafiche come quelle düreriane, si procede alla definizione compositiva attraverso l'utilizzo dei disegni definiti «simili» disponibili

45-46 Vittore Carpaccio, *Preparativi per il seppellimento di Cristo*, particolari. Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.



45



46

in bottega in una visione 'economica' del lavoro, da qui la frequente manifestazione delle «ripetizioni» il cui valore e significato è da stabilirsi ragionando prima di tutto sull'impegno inventivo del maestro nel loro impiego.¹³

Queste osservazioni sulla struttura formale e operativa di Carpaccio, da proiettare anche nella sua fase ultima, e il metodo interpretativo da seguire così ragionato è opportuno che ricevano verifica e applicazione a proposito del 'polittico' per Pozzale di Cadore del 1519, prima di tutto in un confronto con le opere che si collocano prossime ad esso a fine carriera.

Si è sopra osservato come gli esempi autografi si distribuiscano *ad annum* attorno a questa data. Ciò nondimeno sussistono ancora alcuni condizionamenti entro la composizione di questo fitto e certo catalogo che sono determinanti, e lo sono prima ancora dell'inclusione di opere attribuite a diverso livello di autografia. Si tratta infatti della collocazione in questa fase di opere autografe importanti, ma fuori luogo quanto a cronologia. Valga per tutti il caso del polittico su due ordini per la cattedrale di Sant'Anastasia di Zara, la cui datazione oscilla dagli anni ottanta del Quattrocento al 1520 circa.¹⁴ Inoltre, si tratta dei problemi determinati dall'incertezza nel collocarvi opere di rilevante importanza ideativa, da sole in grado di illustrare l'alto grado inventivo e stilistico mantenuto dal maestro. Si ricorda, almeno, il caso della tela raffigurante i *Preparativi per il seppellimento di Cristo* (figg. 44, 45, 46) della Gemäldegalerie di Berlino di datazione oscillante entro i primi due decenni del secolo, ma collocabile effettivamente per ragioni stilistiche attorno al 1515-1520.¹⁵

Nello stesso 1519, anno del 'polittico' di Pozzale, Vittore Carpaccio firma la pala raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono, i santi Faustino e Giovita e tre angeli musicanti* (fig. 47) per la chiesa di San Giovanni Evangelista di Brescia.¹⁶ L'opera è giudicabile unicamente da una vecchia foto che ne documenta uno stato di conservazione problematico. Tuttavia la valutazione è favorita utilmente in questo caso proprio dal confronto con il modelletto disegnativo per pala d'altare (fig. 48) che si conserva al Kupferstich-Kabinett di Dresda (inv C 271), assai simile per contenuto e impianto.¹⁷ Si tratta di due opere contemporanee: l'una per la chiesa importante di una città dello Stato, l'altra per una piccola chiesa di un villaggio cadorino.

Un'implicazione e un significato ulteriore in questo confronto fra opere simili ma realizzate per destinazioni di significato diverso potrebbe venire dall'accertamento della committenza della pala bresciana che ancora manca. Ha validità, comunque, richiamare l'interrogativo posto in proposito da Giovanni Agosti sul fatto che essa, «un'opera debolissima di un pittore sopravvissuto a se stesso», possa essere stata commissionata a Carpaccio dalla straordinaria figura di uomo di chiesa quale fu il bresciano Altobello Averoldi, per cui figurerebbe tra quelle indubbiamente di diverso segno inviate alle chiese della sua patria: la pala di Francesco Francia della *Trinità e i santi Marta, Biagio, Maria Maddalena e Barbara* per San Giovanni Evangelista, circa 1515, e il celebre polittico di Tiziano del 1522 per la chiesa dei Santi Nazaro e Celso in cui il Cadorino ci restituisce l'immagine del facoltoso offerente.¹⁸ Una tale eventualità troverebbe giustificazione nel fatto che l'Averoldi che aveva il titolo di vescovo di Pola nel settembre 1517 ricevette da papa Leone X la nomina a nunzio presso la Repubblica di Venezia.¹⁹ L'impegno a ottenere la partecipazione di quest'ultima alla crociata che il pontefice progettava furono motivo della permanenza nella capitale lagunare del nunzio sino a metà gennaio del 1523. In questo arco di tempo troverebbe occasione l'ipotizzato incarico a Carpaccio prima di quello a Tiziano che è accertato.²⁰ Per inciso va osservato che a Brescia in quel momento deteneva il ruolo di inquisitore generale il domenicano Bartolomeo da Assonica, vescovo di Capodistria, che già aveva sostenuto l'opera di Carpaccio per la cattedrale giustinopolitana.²¹

Il confronto fra la pala bresciana e il 'polittico' di Pozzale rende subito palese il significato relativo che può avere ai fini della sostanza espressiva a cui si mira l'opzione per l'una o l'altra struttura. Nel dipinto a spazio unitario Carpaccio rimane fedele alle sue architetture, come quella del basamento a gradini, evidentemente rassicuranti dal punto di vista compositivo e apre su di un paesaggio percepito come fondale, sia per com'è impostato simmetricamente su linee salienti verso l'alto dorsale del trono, sia per la funzione delle quinte arboree che servono

di mediazione nel succedersi dei piani prospettici. I rapporti spaziali che si istituiscono sono quelli dimostratisi validi anche per la pala di Pirano del 1518, pur in un organismo assai più complesso, in cui si mantiene tuttavia lo stesso punto di vista prospettico. Quest'ultimo muta invece di poco proprio nel 'polittico' cadorino in cui vi è l'obbligo di semplificare la struttura a vantaggio di una coerenza fra i due ordini in cui esso è scompartito.

È da sottolineare come il disegno per pala d'altare conservato a Dresda manifesti in particolare lo studio che Carpaccio ha riservato a tale composizione e la riconosciuta validità di questa per più utilizzi. Lo dimostrano del resto le connessioni compositive che tale disegno trova soprattutto nella perduta pala bresciana ma anche in quella per Pirano, e in misura ancora diversa nel 'polittico' di Pozzale. Tuttavia è anche da sottolineare che non è per questo necessario attribuirgli il valore di disegno preparatorio esclusivo, ovvero di modelletto per una sola opera. A rigore, si può invece ravvisare in esso l'occasione per validare la bontà della composizione e la sua utilità in vista di più ripetizioni con varianti anche di notevole portata. Questa funzione, del resto, è garantita dalla quadrettatura atta proprio al riporto in scala che risulta eseguita successivamente al disegno, ma che può lasciare libertà nella riformulazione delle figure, ad esempio attraverso l'impiego di «simili». La qualità del *ductus*, più sensibile nel tratteggiare con libertà e sintesi le figure a penna, più metodica e talora sommaria nella resa a pennello dei passaggi chiaroscurali, è indice della responsabilità del maestro, ma anche di un'esercitazione della bottega intervenuta, almeno in parte, sotto il suo controllo.²² Pare difficile poi indentificarvi la mano di Benedetto, com'è stato fatto, anche se egli si ispira proprio a questa composizione nella *Madonna con il Bambino in trono e i santi Bartolomeo e Tommaso apostoli* del 1538 per la chiesa di San Tommaso a Capodistria (ora Trieste, Civico Museo Sartorio).²³ Ma si tratta di una riduzione che fa salvi solo i rapporti spaziali tra figure e paesaggio, e in modo più diretto almeno il disegno del gruppo della Madonna con il Bambino e quello dell'unico angelo che suona il liuto.

Nella versione compositiva documentata a livello di disegno nel foglio di Dresda i due santi rappresentati corrispondono iconograficamente ai santi Gervasio e Protasio della pala per la chiesa di San Vidal del 1514.²⁴ Nella pala bresciana le loro movenze e i loro abiti sono rispecchiati solo in parte, vi è invece maggiore corrispondenza per quanto riguarda il gruppo della Madonna con il Bambino e i tre angeli musicanti.

L'anno seguente alla realizzazione della pala bresciana e del 'polittico' di Pozzale si situa quella del *San Paolo apostolo* (fig. 49, 84), firmato e datato 1520, della chiesa di San Domenico di Chioggia.²⁵ Le testimonianze antiche non offrono informazioni sulla collocazione originaria dell'opera, ricordata a partire da fine Settecento, e neppure se il dipinto fosse dotato di centina, come è comunque assicurato; vi poteva figurare una teofania in gloria di angeli (il Padre Eterno. il Risorto ?).²⁶ La figura del santo apostolo delle genti era comunque isolata in paesaggio, non accompagnata da altre immagini, una soluzione inedita in Carpaccio, che ha fatto pensare anche alla funzione di stendardo.²⁷ Sulla committenza le fonti tacciono. Non va trascurato tuttavia un fatto rilevato da Granić nel 1887, quanto egli descrive la pala di Pirano che ritiene eseguita da Carpaccio nella città istriana nel 1519, ritenendo che da qui il maestro passasse direttamente a Chioggia dov'era vescovo Bernardino Venier di Pirano, canonico della Collegiata di San Giorgio, eletto ventiseienne alla cattedra clodiense da Innocenzo VIII nel 1487, e qui residente dal 1501 al 1535.²⁸ Non si evince un dato concreto, ma si apre una prospettiva di ricerca da affrontare per un capitolo sulla committenza dell'ultimo Carpaccio, o sulle personalità da lui incontrate nei diversi ambiti operativi e sugli intrecci di conoscenze che si possono solo sospettare. Nel caso specifico del *San Paolo apostolo* di Chioggia la ricerca sul committente dell'opera è di particolare importanza in ragione della rara interpretazione iconografica, legata al fatto che l'apostolo reca confitto sulla piaga del costato il Crocifisso e della scelta scritturale paolina (Gal 6,17; 2,19). La sua esegesi ne esplicita il significato di *imitatio Christi* che assume valore se solo si sottolinea più nel concreto come la comunità dominicana clodiense vivesse secondo la più rigorosa riforma dell'Osservanza, ispiratrice di una peculiare sensibilità spirituale perfettamente rispecchiata in questa iconografia.²⁹ Innanzitutto va osservato come non sia da esclu-



47 Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono, i santi Faustino e Giovita e tre angeli musicanti*, 1519. Già Brescia, chiesa di San Giovanni Evangelista, opera perduta.

dere che anche sulla pagina *verso* del libro il testo fosse leggibile, e fosse interpretabile anche quello della pagina in cui si leggono solo alcune lettere iniziali del testo. Purtroppo proprio nella pagina *verso* la materia pittorica è molto lacunosa e sono insidiosi i ritocchi, per cui risulta difficile la decifrazione.

Nel riferimento di questo testo, nel suo essere crocifisso con Cristo, Paolo accenna alla sua nuova nascita nel battesimo, ma anche a tutta la sua vita a servizio di Cristo. Il collegamento con la sua vita apostolica risulta evidente alla luce della difesa della libertà cristiana alla fine della *Lettera ai Galati* (6,17): «D'ora innanzi nessuno mi procuri fastidi: difatti io porto le stigmate di Gesù nel mio corpo». È la prima volta nella storia del cristianesimo che appare la parola



48 Vittore Carpaccio e bottega, *Madonna con il Bambino in trono, due santi martiri e tre angeli musicanti*, modelletto disegnativo. Dresda, Kupferstich-Kabinett, inv. C 271.

‘stimate di Gesù’, e il primo storicamente a ricevere le stimate di Cristo fu Francesco d’Assisi.³⁰ Si configura quindi una scelta consapevole su tali primati nell’iconografia del dipinto. Dal punto di vista spirituale la scelta iconografica privilegia il messaggio che indica il centro sul modo retto di vedere e di vivere il Vangelo: non decidono gli argomenti del pensiero ma la realtà della vita, la comunione vissuta e sofferta con Cristo e questi crocifisso, non solo nelle idee o nelle parole, ma fin nel profondo dell’esistenza, coinvolgendo anche il corpo, la carne. La croce è difatti presente nel corpo di san Paolo. Non trascurabile rimane, tuttavia, l’altra interpretazione che vede nelle stimate dell’apostolo i segni ricevuti dalle mani dell’uomo durante la sua evangelizzazione: lui che fu persecutore convertitosi è perseguitato nella sua



49 Vittore Carpaccio, *San Paolo apostolo*, 1520. Chioggia, chiesa di San Domenico.

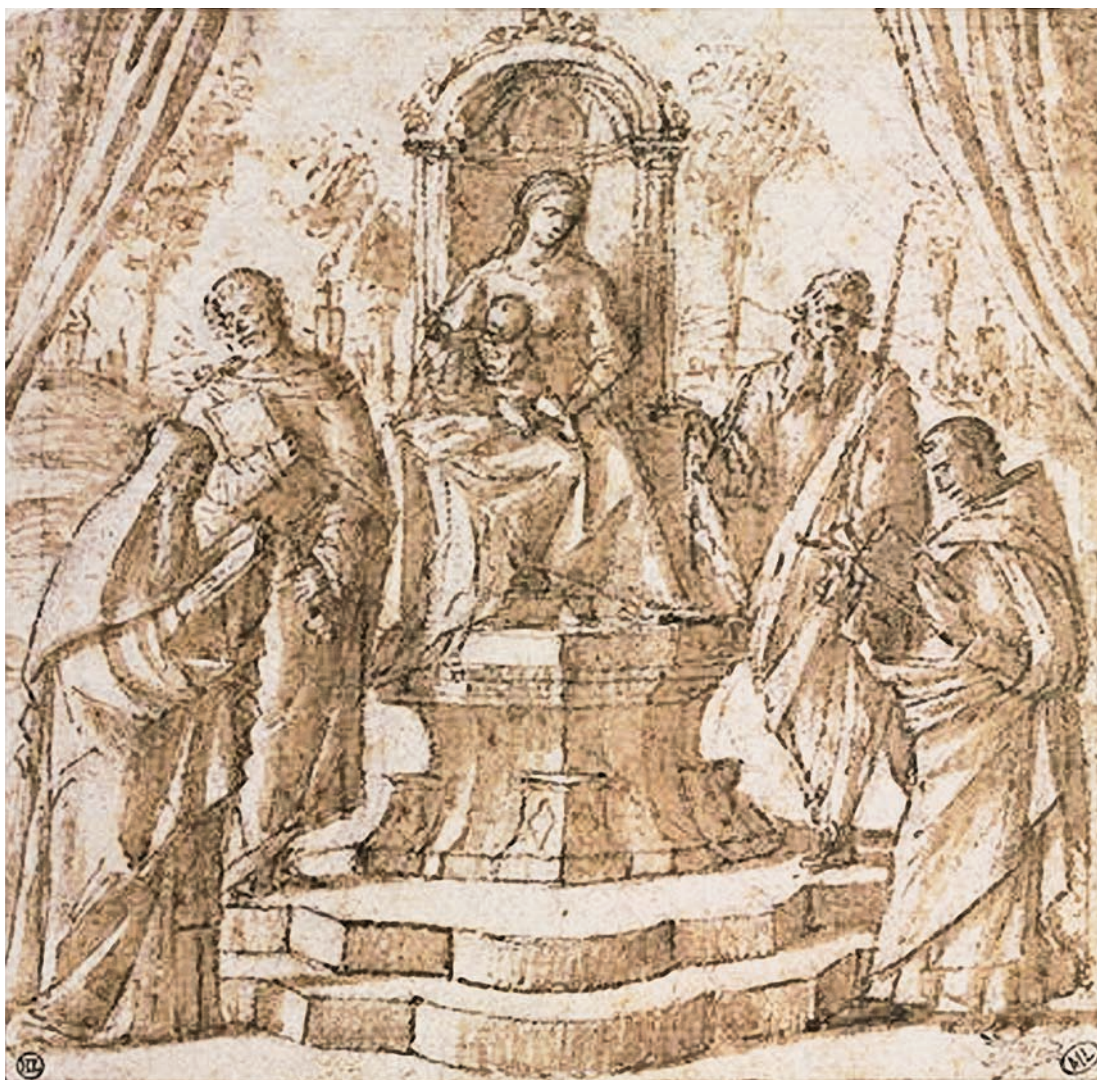


50 Vittore Carpaccio, *La fuga in Egitto*. Washington (D. C.), National Gallery, Andrew W. Mellon Collection.

predicazione.³¹ La spada stessa assume un duplice valore di essere emblema della parola oltre che del martirio subito.

Nella letteratura critica è divenuto ricorrente il confronto fra il dipinto di Chioggia e il san Tommaso apostolo del polittico cadorino, del tutto comprensibile viste le affinità ideative a cui rispondono le due figure, secondo il sistema della «ripetizione» che riguarda in questo caso la postura e orientamento, la tanto apprezzata dinamica impressa dall'avvitarsi del mantello apostolico rosso stretto alle caviglie. Anzi è questo il caso in cui risulta più evidente la somma delle due metodiche di Carpaccio quella del «singolarismo figurativo» e della «ripetizione». L'esito ottenuto nel dipinto di Chioggia gode di buona letteratura critica, quasi inconsueta per la fase tarda in cui esso si situa; non altrettanto può dirsi per il san Tommaso apostolo, come si è documentato, e non solo per qualità pittoriche e di conservazione. L'applicazione di una stessa soluzione figurativa rende necessario comunque un differenziato giudizio da commisurarsi all'effettivo risultato ottenuto. In un caso il santo è inserito impeccabilmente nel ritmo compositivo del polittico, in uno spazio consono che nella sua limitatezza non manca di evidenziarne l'eleganza delle movenze in modo del tutto sobrio e in coerenza con il contesto. Va da sé che la stessa ideazione trovi un risalto maggiore nel caso in cui la figura, da protagonista esclusiva, si presenta monumentale perché isolata nel paesaggio, con l'attrattiva che riservano l'attributo della spada fieramente esibita, il crocifisso confitto nella piaga del costato, il libro sacro con i versetti paolini chiaramente leggibili, al pari del cartellino con firma e data. Un meccanismo percettivo, questo adottato, che si avvale nel caso del dipinto di Chioggia, ancora una volta, dell'attrattiva del contesto naturale, del simbolico prato fiorito 'scritto' in modo assai simile a quello della *Fuga in Egitto* (fig. 50) della National Gallery di Washington, ispirata dalla xilografia di Dürer della serie della *Vita della Vergine* (1504-1505) che merita anch'essa una datazione tarda, circa 1515 se non poco oltre.³²

Il disegno raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono e i santi Girolamo, Pietro apostolo, Paolo apostolo e Antonio da Padova* (?) (fig. 51) del Louvre (inv. 437) presenta una figura di san Paolo a destra del trono che è stata messa in rapporto con la soluzione della postura e del



51 Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Girolamo, Pietro apostolo, Paolo apostolo e Antonio da Padova (?)*. Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 437.

panneggio del mantello tanto del san Tommaso del ‘polittico’ di Pozzale, quanto del santo apostolo di Chioggia.³³ Si tratta in ogni caso di af finità di postura e tipologiche non sostanziali, com’è logico che sia trattandosi di un disegno per composizione e non per documentare un «singolarismo figurale», quindi funzionale a saggiare un equilibrio compositivo basato sulle simmetrie e sul consueto rapporto gerarchico con il fondale, qui introdotto dalle due cortine con funzione di quinta. Il disegno del Louvre merita di essere accostato sotto questo punto di vista al ‘modelletto’ per pala d’altare di Dresda, rispetto al quale la datazione non dovrebbe essere molto divergente, più probabilmente con qualche anticipo, considerato il momento in cui tali studi tornano utili per le pale d’altare realizzate da Carpaccio. Tale accostamento favorisce inoltre l’apprezzamento del grado di autografia del disegno del Louvre non solo nel tratteggio a penna sensibilissimo ma anche nel rialzo delle ombre a pennello che garantisce per la loro trasparenza una coerente circolarità luminosa.

Completa questo nucleo di opere del 1519-20 lo spettacolare telero della *Lapidazione di santo Stefano* (fig. 52) firmato e datato in quest’ultimo anno, opera conclusiva del ciclo dedicato alle storie del diacono protomartire della Scuola di Santo Stefano a Venezia, ora alla Staatsgalerie di Stoccarda.³⁴ Il telero più significativo dell’ultima fase di Carpaccio è stato oggetto della contraddittorietà di valutazione che riguarda questa sua stagione artistica. Un esordio in tal senso



52 Vittore Carpaccio, *Lapidazione di santo Stefano*. Stoccarda, Staatsgalerie. Già Venezia, Scuola di Santo Stefano.

può essere ravvisato, ad esempio nel pronunciamento di Carlo Loeser che, datando erroneamente il dipinto al 1515, tra l'altro annota che «la fattura dimostra quanto sia divenuta più convenzionale e rilassata l'arte del maestro. La moscia delle figure, ripetuta con monotonia, è tale da ricordare un esercizio ginnastico; i panneggiamenti e le pieghe schematiche, specialmente il paesaggio, eseguito con gioco di pennello troppo evidentemente manierato, sono pecche assai salienti, ma però non tali che impediscano d'intravedere l'immensa abilità del pittore». ³⁵ Sull'aspetto della qualità formale indugiano anche Ludwig - Molmenti, pertanto nella loro monografia si legge come il dipinto di Stoccarda «appare anche il più debole della serie, e quantunque riveli il vecchio genio narrativo dell'artefice, mostra un disegno fiacco e un colorito eccessivamente prodigo di toni gialli e bruni, che non si riscontrano nelle opere prime». ³⁶ Ma l'aspetto più importante sta forse nel sottolineare la dipendenza della veduta di Gerusalemme dalla xilografia di Erhard Reeuwyk edita fra le illustrazioni delle *Peregrinationes in Terram Sanctam* di Bernard von Breydenbach date alle stampe per la prima volta a Mainz nel 1486, un repertorio che Carpaccio frequentava con assiduità da lungo tempo, ma che sempre rigenera in lui l'interesse per una traduzione alquanto libera. ³⁷

Una rivalutazione più recente dell'opera ora a Stoccarda si fonda, tuttavia, sull'individuazione di altra fonte grafica in particolare per la postura di Saul, posto in primo piano a sinistra, che è indice di un'apertura di segno indubbiamente moderno. È merito di Humfrey aver indicato il riferimento a uno dei nudi del cartone di Michelangelo per la *Battaglia di Càscina*, noto da tempo attraverso le derivazioni. ³⁸ Pertanto, non solo nell'aggiornamento dimostrato da questa



53 Vittore Carpaccio, *Lapidazione di santo Stefano*, particolare. Stoccarda, Staatsgalerie.

fonte d'ispirazione, bensì anche nell'aspetto stilistico ed esecutivo lo studioso ravvisa un sentore di novità, in particolare nella resa del paesaggio: «trattato con una morbidezza velata che ha molto in comune con l'arte di Giorgione, oltre che con gli sfondi paesaggistici eseguiti dallo stesso Carpaccio in anni più giovanili».³⁹

Ebbene non si assiste sempre e solo a manifestazioni di crisi ma anche a novità, seppure esse risultino recepite in termini che oramai non possono ovviamente sconvolgere la visione estetica dell'anziano maestro. Non si può mancare di ribadire l'inedita libertà compositiva che è stata ravvisata specie nella dinamica collocazione spaziale dei personaggi, tale da consentire l'affermazione che fosse entrato in crisi il consueto telaio prospettico di ascendenza antonelliana di fronte alle istanze più moderne allora consolidatesi nella pittura veneziana. In questa direzione va forse inteso, del resto, anche il riferimento al tonalismo giorgionesco da parte di Humfrey.



54 Vittore Carpaccio, *Studio per dodici teste maschili*. Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1892-4-11-2.

Prima di stabilire confronti riguardo l'aspetto delle peculiarità e qualità pittoriche di quest'importante opera rispetto alle altre di tale preciso momento, essa va osservata sotto quello del «singolarismo figurale» e della «ripetizione» che ora si intende esaminare. Se ne trae utilità per comprendere anche il severo volto del santo vescovo martire Dionisio del 'polittico' di Pozzale che ha affinità con i vecchi barbuti dai volti colti di profilo, di tre quarti o roteati che popolano il telerò. Non si può rinvenire anche in tal caso una vera e propria ripetizione o tanto meno fissare addirittura una sovrapposizione. Tuttavia i confronti più convincenti per affinità rendono ancora una volta palese il meccanismo di ricerca e riformulazione di Carpaccio per definire entro il suo immaginario i propri 'tipi figurali'. Questo procedimento creativo si dimostra attuarsi, ancora una volta, anche attraverso il disegno se si considera quello accuratissimo del British Museum (fig. 54) con la straordinaria galleria di dodici teste di vecchi barbuti

dai copricapi per lo più all'orientale, colti di profilo o di tre quarti, come a dire proiettati in una loro coerente e vitale realtà spaziale. Pure in questo caso, a ben guardare, non riesce possibile una vera e propria sovrapponibilità, né con i personaggi del telerio del 1520 né con il san Dionisio di Pozzale, ma vi si trova indicato con chiarezza proprio il meccanismo inventivo e quello successivo di 'ricreazione' dei 'tipi figurati' in base ai diversi contesti. Tale procedimento che in una fase di questi passaggi avviene sulla scorta dello studio consegnato al disegno, assegna a quest'ultimo un valore sia autonomo sia funzionale, così che in senso stretto o tecnico esso non è solo preparatorio. Va notato che già nella monografia di Ludwig e Molmenti il disegno del British Museum era stato preso in considerazione a proposito dei volti dei personaggi che popolano quello raffigurante *Santo Stefano dinanzi ai giudici* del Gabinetto dei disegni degli Uffizi (inv. 1687F) relativo ad un telerio per le storie del santo protomartire della scuola veneziana mai eseguito, foglio che Gentili assegna a Benedetto.⁴⁰

Il nucleo di opere che comprende quella di Pozzale si situa, in termini cronologici, fra altre di notevole impegno che Vittore Carpaccio destina all'Istria.

L'apertura alla presenza del maestro veneziano è data dalla prestigiosa pala della *Madonna con il Bambino in trono e i santi Girolamo, Giuseppe, Rocco, Sebastiano, Nazario vescovo, Giorgio (?) e tre angeli musicanti*, (fig. 57, 58) firmata e datata 1516, la quale figurava sull'altare dedicato a San Rocco dotato di tribuna nella antica cattedrale dell'Assunta e di San Nazario di Capodistria, fabbrica trasformata da Giorgio Massari nel 1740, dove ancora oggi essa è conservata sulla parete destra del transetto.⁴¹ È la prima opera in ordine di tempo a essere realizzata per questa città, in quanto il maestro veneziano vi invia successivamente anche le portelle (e altre tele) per la decorazione dell'organo della stessa cattedrale datate 1523; si tratta dei suoi ultimi lavori certi, seppure la data di morte si debba fissare qualche tempo dopo, fra il 1525 e il 1526.⁴²

Si comprende pertanto, anche se non si giustifica pienamente in virtù di questi impegni continuativi, la volontà della storiografia ottocentesca di acquisire Carpaccio tra le glorie patrie, sia suscitando l'ipotesi che avesse avuto i natali in Istria, sia accreditando l'opinione che proprio negli ultimi anni egli vi trasferisse la bottega che invece, molto tempo dopo, fu il figlio Benedetto ad aprirvi.⁴³

Si aggiunga un'altra implicazione, che riguarda l'esecuzione della celebre tela raffigurante *L'ingresso del podestà Sebastiano Contarini a Capodistria* (fig. 56) del 1517, destinata alla Sala del Consiglio del Palazzo Pretorio della città (ora a Trieste, Civico Museo Sartorio, già Capodistria, Museo Civico di Storia e d'Arte).⁴⁴ Un'istantanea sulla piazza e gli edifici del potere pubblico di Capodistria osservati il 27 gennaio 1515 dal portale della cattedrale dove il podestà e capitano è atteso dal vescovo Bartolomeo da Assonica, e sul momento celebrativo con i suoi tanti partecipanti riconoscibili, era quanto di meglio si potesse pretendere per dare credibilità a una tale opinione sulla residenza giustinopolitana del maestro. Con tutto ciò, la fortuna critica del dipinto non sembra dimostrare in passato entusiasmi che conducano ad approfondirne questi significati.⁴⁵ Spetta più tardi a Muraro cogliere il valore peculiare dell'opera, anche nei confronti delle scene narrative dei cicli di Carpaccio, che è quello documentario anziché celebrativo, quello di un ritratto collettivo eccezionale che guarda alla realtà e, pertanto, sarebbe addirittura (vertiginosamente) precorritore secondo il pensiero dello studioso.⁴⁶ A un tempo, Muraro coglie l'occasione per qualificare Carpaccio per questo risultato: «soltanto un artista isolato e, in qualche modo, deluso come il Carpaccio poteva giungere a una tale scoperta; soltanto chi è arrivato alla fine della sua vita e si accorge che ogni compromesso è stato vano, si può permettere di non gareggiare con nessuno, ma di dire finalmente tutto ciò che pensa: la verità. Poco ora importa se la sua opera non corrisponde all'estetica che trionfa e alla moda del giorno. Il pittore si limita a raffigurare un momento della vita che è un po' diverso dagli altri, perché legato a un fatto che ebbe per lui e per la sua gente un certo rilievo». ⁴⁷ Tale interpretazione si abbina anche a quell'idea di un Carpaccio 'rifugiato' in periferia, disponibile ad accogliere la commissione di Pozzale, perché non gli riuscì di fronte a Tiziano a ottenere la qualifica di pittore di Stato a Venezia.⁴⁸

La fortuna imprenditoriale a Capodistria che arrise a Carpaccio in questi anni andrebbe ricercata, tuttavia, proprio nella committenza del podestà e capitano veneziano Contarini, e in quella del vescovo Bartolomeo da Assonica, e non nel fatto che vi risiedesse necessariamente. Si deve risalire alla ben nota testimonianza di Luigi Lanzi per conoscere l'assetto originario della pala di Carpaccio del 1516 nell'antica cattedrale di Capodistria, poiché lo storiografo volendo rimarcare la coerenza fra l'architettura dipinta con tanto impegno e l'incorniciatura lapidea che conteneva l'opera ci assicura della sua specifica collocazione nella cattedrale: «Conduce al trono un colonnato lungo, beninteso, ben degradato, che una volta era unito a un bel colonnato di pietra, che partivasi dalla tavola e distendevasi in fuori per la cappella formando all'occhio un inganno ed un quas'incanto di prospettiva, che poi si tolse quando ne furono rimosse le colonne di pietra per aggrandire la tribuna. I vecchi della città, che videro il bello spettacolo, a' forestieri il rammentano con desiderio, ed io volentieri ne scrivo prima che obliterata ne sia la memoria». ⁴⁹

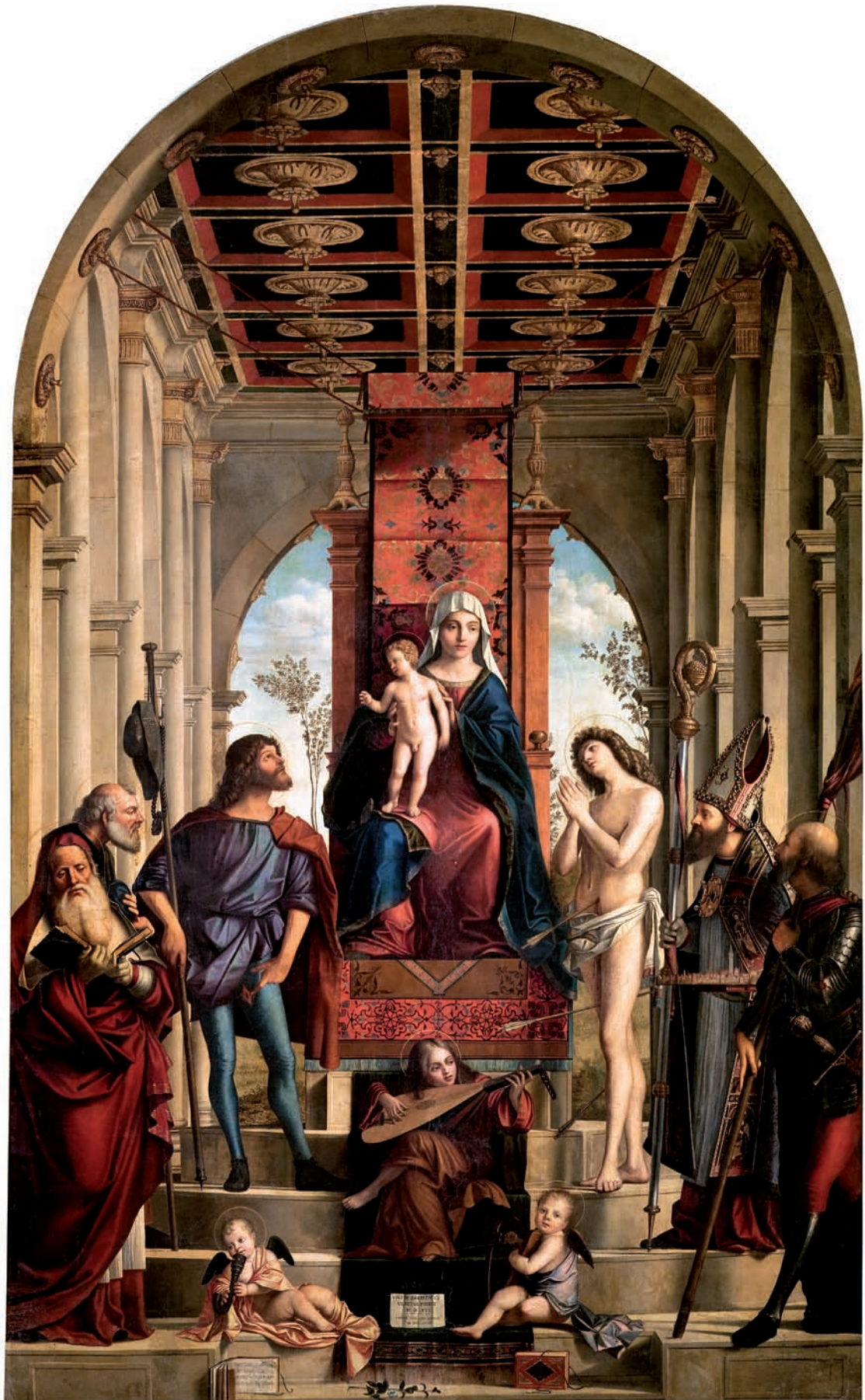
Sono stati identificati come vestigia di questa tribuna rinascimentale che caratterizzava l'altare dedicato a San Rocco in cui la pala si trovava quattro pilastrini impiegati come stipiti ai portali della parete meridionale della cattedrale. ⁵⁰ Uno dei dadi di reimpiego alla base di tali stipiti presenta lo stemma della famiglia Contarini, un altro quello dei Capello. ⁵¹

Se ne sono tratte le conseguenze, riconoscendo proprio nel podestà a capitano Contarini il committente di Carpaccio in considerazione del fatto che costui ricoperse tale carica a Capodistria, come detto, dal 27 gennaio 1515 con rinnovo fino al 17 aprile 1518. ⁵² L'ipotesi potrebbe prendere forza nel fatto che erano significativi i suoi impegni nel riammodernamento dell'immagine cittadina, come attesta il telero celebrativo del suo solenne ingresso, ma anche la costruzione della simbolica Porta della Muda. ⁵³ Va anche sottolineato che i rapporti con il Contarini riportano, a un tempo, proprio a Venezia. Due documenti notarili resi noti da Ludwig - Molmenti del settembre e novembre 1523 vedono Carpaccio in uno testimone a un atto che riguarda Maria di Ambrogio Contarini «de confinio ad presens Sancti Mauriti», nell'altro destinatario di un compenso per le pitture eseguite per conto di Antonio Contarini: una tavola e un «teler de la natività del signor». ⁵⁴ Il computo è di ducati 52 per la prima e di ducati 53 per quest'ultimo.

Oltre che con il Contarini l'attività giustinopolitana di Carpaccio, come osservato, non poteva che avere il favore, se non il sostegno diretto che non è documentato, del vescovo, il domenicano Bartolomeo da Assonica su tale cattedra dal 1503 al 1529, impegnato significativamente proprio negli anni in cui giungono le opere del maestro veneziano nell'abbellimento del vescovado e in altre iniziative edilizie. ⁵⁵

Se si considerano gli impegni assolti da Carpaccio negli anni prossimi a quelli dell'esecuzione della pala di Capodistria si ricava a sufficienza come sia valida la tesi opposta a quella della residenza fuori Venezia. Egli dimostra una capacità di controllo imprenditoriale di una clientela vasta e di prestigio non solo nella Capitale, ma anche in centri del suo dominio più o meno prossimi, che difficilmente sarebbero stati possibili altrove. Lo si deduce dall'enumerazione e dislocazione delle opere. Con tutto ciò i legami con Capodistria rimangono importanti.

Nel 1514 si colloca la realizzazione della grande pala di *San Vitale a cavallo e i santi Giacomo Maggiore, Giovanni Battista, Valeria (?), Giorgio*; in alto la *Madonna con il Bambino appare ai santi Andrea apostolo, Gervasio, Pietro apostolo e Protasio* (fig. 59), per la chiesa di San Vidal a Venezia su commissione del parroco Giovanni Luciani. ⁵⁶ La composizione è di straordinaria novità inventiva nel superare di gran lunga l'impaginato di un tradizionale polittico (dal quale sembra comunque partire ad evidenza) e le formule consuete delle pale d'altare a spazio unitario con le loro componenti architettoniche. ⁵⁷ Essa riporta in tutti i casi lo spazio di una 'sacra conversazione' ai ritmi compositivi già sperimentati nei teleri narrativi, o ancora in attuazione come quelli del ciclo delle *Storie di santo Stefano* che sono realizzati fra 1511 e 1520. Cade proprio nello stesso anno la realizzazione del telero raffigurante la *Disputa di santo Stefano tra i dottori nel Sinedrio* (fig. 60), ora alla Pinacoteca di Brera, ennesima lucida declinazione perfetta della tipica spazialità carpaccesca atta a comprendere razionalmente la realtà





56 Vittore Carpaccio, *L'ingresso del podestà Sebastiano Contarini a Capodistria*, 1517. Trieste, Civico Museo Sartorio, già Capodistria, Museo Civico di Storia e d'Arte.

dell'accadimento e a svelarne i significati anche attraverso tutto ciò che lo circonda in un sistema messo in tensione prospettica.⁵⁸ Corrisponde a questa 'tensione' anche la regia con cui sono distribuiti i coprotagonisti: «i committenti del ciclo, i confratelli della Scuola che qui e non altrove s'affollano, individuati e caratterizzati uno a uno con eccezionale attenzione ritrattistica», come osserva Gentili.⁵⁹ Si è discusso sul significato della firma nella quale Carpaccio usando il verbo *fingere* anziché il consueto *pingere* sottolinea l'aspetto intellettuale dell'invenzione, anziché quello dell'imitazione. In questo caso vi corrisponde, in effetti, una novità d'intenti che riguarda la sintesi credibile fra dimensione agiografico-narrativa e attualità; una situazione da collegarsi a quella, tuttavia affatto contemporanea, dell'*Ingresso del podestà Sebastiano Contarini a Capodistria* del 1517.

Nel 1515 Carpaccio data la pala raffigurante *L'incontro di Anna e Gioacchino alla Porta d'Oro e i santi Luigi IX re di Francia e Libera* (fig. 61), tavola destinata all'altare della chiesa di San Francesco a Treviso presso il quale fu sepolto Alvise Da Prato e realizzata per volontà della vedova di costui Libera de Claudis (Venezia, Gallerie dell'Accademia).⁶⁰ Egli realizza nello

55 Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Girolamo, Giuseppe, Rocco, Sebastiano, Nazario vescovo, Giorgio (?) e tre angeli musicanti*, 1516. Capodistria, cattedrale dell'Assunta e di San Nazario.



57 Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Girolamo, Giuseppe, Rocco, Sebastiano, Nazario vescovo, Giorgio (?) e tre angeli musicanti*, particolare. Capodistria, cattedrale dell'Assunta e di San Nazario.



58 Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Girolamo, Giuseppe, Rocco, Sebastiano, Nazario vescovo, Giorgio (?) e tre angeli musicanti*, particolare. Capodistria, cattedrale dell'Assunta e di San Nazario.



59 Vittore Carpaccio, *San Vitale a cavallo e i santi Giacomo Maggiore, Giovanni Battista, Valeria(?), Giorgio*; in alto *Madonna con il Bambino che appare ai santi Andrea apostolo, Gervasio, Pietro apostolo e Protasio*, 1514. Venezia, chiesa di San Vidal.

stesso anno *Il martirio dei diecimila cristiani del monte Ararat* (fig. 62) per la chiesa di Sant'Antonio di Castello (Venezia, Gallerie dell'Accademia).⁶¹

È poi emblematico che nel medesimo anno in cui completa e invia da Venezia la pala di Capodistria egli firmi e dati anche *Il Leone di san Marco* (fig. 63) per uno degli uffici del Palazzo dei Camerlenghi a Rialto (poi Venezia, Palazzo Ducale).⁶² È appena il caso di far cenno al significato simbolico dell'invio di opere d'arte di importanti artisti dalla capitale dello Stato a una sua città della periferia per volontà di una committenza locale che vuole così sottolineare la sua appartenenza, nobilitarsi e avere visibilità. La pala della cattedrale di Capodistria del



60 Vittore Carpaccio, *Disputa di santo Stefano tra i dottori nel Sinedrio*, 1514. Milano, Pinacoteca di Brera, già Venezia, Scuola di Santo Stefano.

1516, sotto questa ottica e considerata la congiuntura storica in cui si colloca, può essere letta come un emblema della Serenissima per l'Istria, pur con il suo contenuto sacrale.

La data 1516 accanto alla firma si legge inoltre nel *San Giorgio che lotta con il drago e quattro episodi della vita del santo* (fig. 64), documentato nel coro d'inverno della chiesa benedettina di San Giorgio Maggiore a Venezia, ora Sala del Conclave.⁶³ La nobiltà dell'impianto compositivo, l'applicazione che si mostra nell'inserzione degli episodi agiografici nel paese, non tolgono la percezione di un certo allentamento d'impegno nella fase esecutiva.

Sul mercato istriano la continuità di presenza, dopo la consegna della pala per la cattedrale di Capodistria del 1516 e del telero con l'*Ingresso del podestà Sebastiano Contarini a Capodistria* del 1517, celebrativo di un personaggio che poté qui favorirlo, è attestata dalla pala di notevole impegno e rappresentatività per la chiesa di San Francesco di Pirano del 1518 che raffigura la *Madonna con il Bambino in trono e i santi Ambrogio, Pietro apostolo, Francesco d'Assisi, Antonio da Padova, Chiara d'Assisi, Giorgio e due angeli musicanti* (figg. 27, 65, 82, 83), attualmente presso il Museo Antoniano di Padova.⁶⁴

Anche in questo caso, prima ancora di una valutazione stilistica dell'opera, in passato per nulla lusinghiera, va sottolineata la capacità di Carpaccio di entrare in termini diretti nello spirito del luogo, con la sua sensibilità da «topografo», non solo immaginario o solo erudito come dimostra nell'utilizzo di fonti grafiche da elaborare con scaltrezza.

Il «ritratto» di Pirano che si compone unificando i due scorci ai lati del dossale del trono su cui è assisa la Vergine con il Bambino non sembrano poter derivare da rilievi preesistenti, ma ne-



61 Vittore Carpaccio, *L'incontro di Anna e Gioacchino alla Porta d'Oro e i santi Luigi IX re di Francia e Libera*, 1515. Venezia, Gallerie dell'Accademia. Già Treviso, chiesa di San Francesco.

cessita una precisa osservazione dei luoghi per una mirata riduzione prospettica.⁶⁵ A sinistra è visibile il promontorio di San Giorgio con il campanile antistante l'antica fabbrica della chiesa patronale, la piazza vecchia della città bassa, circondata dalle mura, su cui domina la torre dell'orologio che andò distrutta, l'affaccio sul mandracchio. A destra l'angolatura è scelta per mostrare ad un tempo le mura della città alta, le chiese distrutte di San Nicolò e di Sant'Ermacora, il nucleo urbano tra il cimitero ebraico e la chiesa di San Francesco che ospitava il dipinto. Si comprende come sia da ritenersi più che probabile l'ipotesi della presenza a Pirano di Carpaccio, necessaria anche per prendere visione della collocazione dell'opera su di un altare lapideo dotato di tribuna e già da tempo compiuto.⁶⁶

Al 'ritratto' della città di Pirano, sulla scorta di un appunto dal vero in una visita con agevole viaggio ovviamente via mare da Venezia (o da Capodistria), si può accostare la microstoria di quei cittadini devoti, generosi verso la comunità francescana dei Conventuali e desiderosi di contribuire al completamento dell'altare su cui far figurare la pala di Carpaccio.⁶⁷

Già nel 1502 era in corso di costruzione l'altare con tribuna lapidea poiché «Zorzi barbier» lascia ben 121 ducati per tale iniziativa, anzi con clausola che essi si dovessero impiegare esclusivamente nell'acquisto della pala (già affidata? a Carpaccio?).⁶⁸

Dal suo testamento del primo gennaio 1516 apprendiamo che «Maestro Giovanni Antonio, milanese, vuole essere sepolto nel cimitero di San Francesco e lascia 25 lire per la pala dell'altare di Santo Spirito che si sta costruendo nella chiesa del convento».⁶⁹ Veniamo a sapere dal testamento del 30 maggio 1516 che anche «l'Illustre signor Beltrame Rubeus, priore dell'ospedale di Pirano, desidera essere sepolto nella chiesa di San Francesco davanti all'altare di Santo Spirito e vuole che le messe in suffragio della sua anima vengano officiate dal padre Martino. Dona un ducato per la costruzione dell'altare suddetto».⁷⁰



62 Vittore Carpaccio, *Il martirio dei diecimila cristiani del monte Ararat*, 1515. Venezia, Gallerie dell'Accademia. Già Venezia, chiesa di Sant'Antonio di Castello.



63 Vittore Carpaccio, *Il Leone di san Marco*, 1516. Venezia, Palazzo Ducale.

I molti santi effigiati in quest'opera, compresi quelli dello stolone di sant'Ambrogio dottore della Chiesa in primo piano a sinistra, sembrano avere l'intento preciso di alludere alla Pirano cristiana, come se si trattasse di un suo secondo 'ritratto', seppure sotto il profilo che privilegia l'importanza che vi assunse il francescanesimo.⁷¹ La presenza di san Giorgio in primo piano a destra è significativo che celebri il patrono di questa città istriana e a un tempo possa essere collegata alla devozione personale di un suo abitante, il primo generosissimo offerente del 1502 quel «Zorzi barbier» che ne portava il nome.

È evidente che entro questa densità di ideazioni che Carpaccio fu capace di portare a compimento in breve tempo possa essere frequente il riproporsi del «singolarismo figurale» e della «ripetizione».

Nella pala di Capodistria del 1516 la ripetizione più evidente è quella dell'angelo che suona il liuto sul gradino più alto che ripropone quello della *Presentazione di Gesù al tempio* del 1510 per l'altare di patronato dei Sanuto nella chiesa di San Giobbe a Venezia (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 44).⁷² Il san Giuseppe ha i caratteri tipologici del san Pietro del telero raffigurante l'*Ordinazione di santo Stefano* del 1511, il primo del ciclo a essere eseguito per la Scuola veneziana dedicata al protomartire (Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 23).⁷³

Il san Giorgio (per altri Teodoro) rinvia in parte per la postura e la corazza al san Giorgio, dal volto tipologicamente differenziato, della pala di San Vidal del 1514, il cui «singolarismo» è destinato ad avere maggior fortuna in termini più diretti, come si vedrà in seguito. Il san rocco, nella sua posa dinamica e nell'orientamento verso l'alto del volto, trova riscontro nel disegno 'memorativo' con *Sei santi* del Gabinetto dei disegni degli Uffizi (n. 1688F), assegnato a Benedetto Carpaccio da Muraro che lo giudica «tipico materiale di repertorio».⁷⁴

Per quanto riguarda i riscontri nel 'polittico' di Pozzale non si ravvisano affinità stringenti sotto questo profilo con i personaggi sacri della pala di Capodistria, anche a considerare il confronto fra l'immagine di san Dionisio vescovo e quella del san Nazario vescovo di quest'ultima. Un nesso migliore che individui un 'tipo figurale' di santo vescovo non si ravvisa neppure a estendere il confronto a un caso più remoto, al san Ludovico di Tolosa della pala raffigurante la *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Tommaso d'Aquino fra san Marco e san Ludovico da Tolosa* realizzata nel 1507 per la chiesa domenicana di San Pietro Martire di Murano, ora alla Staatsgalerie di Stoccarda.⁷⁵

Una qualche affinità compositiva riguarda invece l'immagine del san Sebastiano (fig. 66) della pala di Capodistria con quella isolata nello scomparto superiore di destra del polittico cadorino (fig. 67). Con tale confronto in verità, prima ancora di registrare le varianti di postura o tipologiche, si prende atto di una certa semplificazione nell'uso di un modello. Ciò riguarda più in



64 Vittore Carpaccio, *San Giorgio che lotta con il drago e quattro episodi della vita del santo*. Venezia, San Giorgio Maggiore, Sala del Conclave.

generale uno scarto stilistico in atto in questa fase d'attività di Carpaccio di cui si dirà in seguito e che certo non si esprime solo nel 'polittico' cadorino.

Più sintomatico è il confronto fra la figura dell'angelo che sta suonando il triangolo nel 'polittico' di Pozzale (fig. 68) e quello seduto sul primo gradino del basamento del trono della pala di Capodistria che suona uno strumento a corda (fig. 69). Le affinità sono questa volta assai strette nella postura, nello studio del panneggio (colore ed effetto di cangiante compresi), nella tipologia ovvero «singolarismo figurale». Tutti elementi che fanno supporre l'esistenza di un disegno per il reimpiego da parte del maestro, come doveva essere avvenuto per l'angelo che suona il liuto già realizzato nel 1510. Anche in quest'altro caso la valutazione che va differenziata per le due applicazioni deriva dal contesto in cui si giudica tale invenzione e il suo riutilizzo, oltre che dall'aspetto dell'esecutività pittorica.

La magniloquenza della pala di Capodistria consente di dare tutta l'evidenza necessaria a una situazione in cui tre angeli producono la musica d'accompagnamento a una sacra conversazione (fig. 70).⁷⁶ L'angelo che ricompare nel dipinto di Pozzale con il triangolo sta suonando in quest'altro caso di Capodistria uno strumento monodico simile a un ciaramello, ed è accompagnato da quelli polifonici suonati dall'altro angelo posto alla sua sinistra, provvisto di spartito chiuso, e da quello al centro, rispettivamente con arpa diatonica e liuto. Carpaccio restituisce una realtà concertistica con immediatezza e verità. Poco importa se lo spartito (fig. 71) esibito in primo

piano, funzionale a far scattare questo meccanismo percettivo e che pur presenta una grafia manoscritta, non consenta di accedere a una lettura chiara dei dettagli che difatti sfuggono. Ad esempio, non si riesce a individuare in che chiave sia scritta la melodia. Si capisce invece che lo spartito riporta una sola voce, e questo è coerente con il fatto che l'angelo sta suonando uno strumento monodico. Si è rassicurati, del resto, almeno dalla verisimiglianza della scrittura dello spartito per la prossimità di altra scrittura, quella del cartellino in cui certo sono più importanti a leggersi la firma e la data apposte dall'autore.

Il san Rocco del 'polittico' di Pozzale sembra sfuggire a questo meccanismo che parte da una tipologia già fissata e la rigenera, come si deduce dal confronto con quello della pala di Capodistria che pure compare in un disegno memorativo «di repertorio» come quello citato degli Uffizi. Si può osservare come il santo di Pozzale rientri vagamente in un tipo ritrattistico riservato a giovani personaggi, per cui si può scegliere a titolo d'esempio quello alle spalle di Sebastiano Contarini del dipinto celebrativo del 1517, uno dei pochi brani ben leggibili di quest'opera diffusamente compromessa nello stato conservativo.

Per quanto riguarda il gruppo della Madonna con il Bambino va da sé che sia meno fruttuoso procedere in tale modo nella costruzione dell'immagine, poiché è più opportuno che debba essere ideata di volta in volta. Si differenzia la soluzione della pala di Capodistria. Ma anche il confronto fra la soluzione della pala di Pirano del 1518 e quelle del polittico di Pozzale e della perduta pala bresciana del 1519, apparentemente più prossime, a meglio vedere serve soprattutto alla valutazione comparativa dello studio disegnativo dei panneggi e degli effetti di cromatismo acceso e lucido che risultano perfettamente consonanti, anche sotto il profilo qualitativo, pur tenendo conto del diverso stato di conservazione in cui sono giunte o sono documentate queste opere.

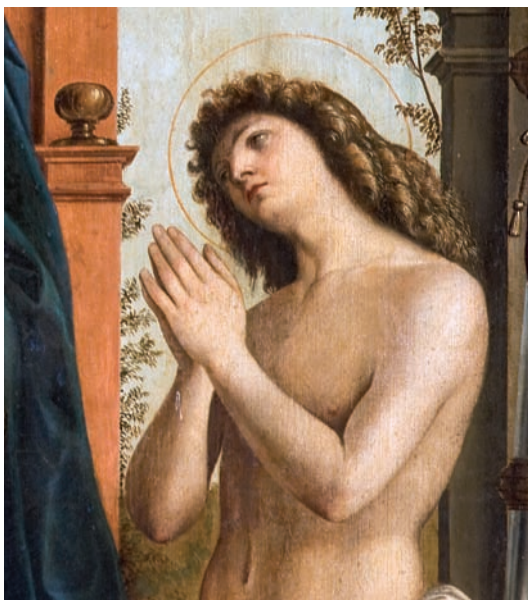
Un'annotazione al riguardo delle similitudini figurative merita anche il paese sullo sfondo del 'polittico' di Pozzale, la cui definizione dipende come ovvio dallo spazio che gli è riservato. Per quanto esso sia ristretto a motivo dell'incombenza delle figure, comunque si compone efficacemente in una continuità subito apprezzabile per la diffusione e circolarità della luce, per l'importanza che assume nell'effetto unificante il più vasto cielo luminoso percorso da nubi in cui tale spazio si apre. Le affinità più stringenti nell'alternanza di partiture di verde giocate in gamme diverse nella definizione di piani posti in diagonale, segnalati da una rada vegetazione fino all'orizzonte montano, si trovano nel telero della *Lapidazione di Santo Stefano* del 1520. Sullo scarto di stile (e di qualità esecutiva) che subentra in questa fase nell'opera di Carpaccio si dimostra convincente procedere allo stesso modo, attraverso le verifiche sul procedimento di «ripetizione», per come esso è applicato nelle opere prossime a quella di Pozzale e, nella fattispecie, in quelle destinate all'Istria.

Si prenda l'esempio del san Giorgio (fig. 72) colto nella sua preziosa armatura in posa elegante nella pala di Pirano del 1518. È palese come si ripresenti il 'tipo' di santo cavaliere (fig. 73) ideato per la pala veneziana di San Vidal del 1514. Lo stesso 'tipo' si ripete in un'opera per la devozione privata: nella tavola della *Madonna con il Bambino e i santi Caterina d'Alessandria e Giorgio* (fig. 74) appartenuta alla Collezione di Terence Mullaly.⁷⁷ Più tardi vi ricorre Benedetto nella *Madonna con il Bambino in trono e i santi Lucia e Giorgio* (fig. 75) del 1541 già nella cappella di Santa Lucia/Lucija (presso Portorose), ora al Civico Museo Sartorio di Trieste.⁷⁸

Si veda anche il caso della santa Chiara d'Assisi (fig. 76) della pala di Pirano che può derivare, in qualche misura, dal tipo valido per la sant'Anna della sacra conversazione autografa raffigurante la *Madonna con il Bambino e i santi Gioacchino e Anna* (fig. 77) ora a Tucson (AZ), opera che può meritare una datazione sul 1514.⁷⁹ Essa ricorre in una tavola palesemente «di bottega» (Be-

65 Vittore Carpaccio, *Madonna con Bambino in trono e i santi Ambrogio, Pietro apostolo, Francesco d'Assisi, Antonio da Padova, Chiara d'Assisi, Giorgio e due angeli musicanti*, 1518. Padova, Museo Antoniano. Già Pirano, chiesa di San Francesco.





66 Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Girolamo, Giuseppe, Rocco, Sebastiano, Nazario vescovo, Giorgio (?) e tre angeli musicanti*, particolare. Capodistria, cattedrale dell'Assunta e di San Nazario.



67 Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono, angelo musico e i santi Tommaso apostolo, Dionisio vescovo di Parigi, Rocco e Sebastiano*, 1519, particolare. Pozzale di Cadore, chiesa parrocchiale di San Tommaso apostolo.

nedetto Carpaccio), raffigurante la *Madonna con il Bambino e i santi Pietro apostolo e Chiara d'Assisi* (fig. 78) passata di recente sul mercato antiquario veneziano.⁸⁰ Ma si osservi come lo stesso volto, persino nel suo orientamento, possa essere valido, ad esempio, anche per la sant'Anna della pala del 1515 per la chiesa di San Francesco a Treviso (Venezia, Gallerie dell'Accademia).



68 Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono, angelo musico e i santi Tommaso apostolo, Dionisio vescovo di Parigi, Rocco e Sebastiano*, 1519, particolare. Pozzale di Cadore, chiesa parrocchiale di San Tommaso apostolo.



69 Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Girolamo, Giuseppe, Rocco, Sebastiano, Nazario vescovo, Giorgio (?) e tre angeli musicanti*, particolare. Capodistria, cattedrale dell'Assunta e di San Nazario.

Si potrebbe dire utilmente incastonato in una composizione come notorio debitrice, in buona misura, della xilografia della *Visitazione di Maria a Elisabetta* di Albrecht Dürer.⁸¹

La versatilità dimostrata da Carpaccio entro questa pratica di intelligente riporto figurativo presenta una casistica che riguarda ancora una volta la pala di Pirano in cui l'angelo che accorda il liuto (fig. 79) ha corrispondenza nella posa così 'istantanea' nel disegno raffigurante *Le tentazioni di san Girolamo* (fig. 80) del British Museum.⁸²

Alla circostanza in cui Carpaccio riprende in prima persona una propria idea, si può quindi aggiungere il caso in cui è il figlio Benedetto a mettere in pratica questo meccanismo. Vale citare a titolo d'esempio quello del sant'Antonio da Padova della pala di Pirano che si ritrova riproposto



70 Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Girolamo, Giuseppe, Rocco, Sebastiano, Nazario vescovo, Giorgio (?) e tre angeli musicanti*, particolare. Capodistria, cattedrale dell'Assunta e di San Nazario.

nella *Madonna con il Bambino e i santi Giuseppe (?) e Francesco d'Assisi* (fig. 115) dell'Accademia Carrara di Bergamo.⁸³

Da questi rapporti e confronti istituiti partendo da opere cronologicamente prossime nel rispetto del metodo operativo che distingue Carpaccio, quello del «singolarismo figurale» e della «ripetizione», emerge anche lo scarto sul piano stilistico ed esecutivo che caratterizza l'ultimo decennio di attività documentata e che sembra segnare uno scatto più evidente all'altezza della pala di Capodistria del 1516 e di Pirano del 1518.

Il nucleo di opere del 1514 si contraddistingue per una definizione formale più controllata, per una stesura pittorica accuratissima che si esprime nella levigatezza della materia, nelle trasparenze che essa assume. Il colore mantiene quelle freddezze smaglianti di retaggio antonelliano e belliniano d'un tempo, per cui si è indotti a un parallelismo con la pittura del Cima, con il quale Carpaccio ha in comune una sorta di reazione al più moderno tonalismo e agli aspetti fenomenici connessi, e il mantenimento di una scansione armonica degli spazi, di una geometrizzazione delle forme, in definitiva una sorta di idealizzazione formale ed espressiva entro cui riporta la sua densa e avvincente «realtà figurativa».

Tali esiti stilistici si prolungano ancora nella pala con *Il martirio dei diecimila cristiani del monte Ararat* per la chiesa di Sant'Antonio di Castello del 1516 e nella pala per la cattedrale di Capodistria dello stesso anno. Per il primo dipinto è efficace l'annotazione di Ragghianti secondo il quale sarebbe «L'unico quadro che si apparta, come linguaggio storico, dall'opera più continua del Carpaccio [...] per il suo levigato neoclassicismo cimesco, che sta all'originario Mantegna come le figure o i busti di Tullio Lombardo».⁸⁴ La pala di Capodistria, nonostante una sorta di 'ottocentizzazione' perfezionista e accademizzante dovuta al restauro, mostra una ricerca del



71 Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Girolamo, Giuseppe, Rocco, Sebastiano, Nazario vescovo, Giorgio (?) e tre angeli musicanti*, particolare. Capodistria, cattedrale dell'Assunta e di San Nazario.

tutto affine, mentre non vi sono alibi sulla conservazione per cogliere questi valori nella pala veneziana che li conferma appieno dopo il recente restauro.⁸⁵

Questa manifestazione di «neoclassismo», effettivamente coerente con la contemporanea ricerca del Cima, si incrina, per così dire, non già nelle opere del 1514-1516 o prima, ma nella pala per Pirano del 1518, come ben si valuta nello stato di conservazione più che buono in cui l'opera ci è giunta.⁸⁶ Tale svolta trova conferma nel 'politico' di Pozzale, nel dipinto di Chioggia e nel teler ora a Stoccarda. Si fa strada una nuova sensibilità cromatica che già Fiocco nell'antesignana monografia del 1931 aveva additato facendo riferimento, tuttavia, esclusivamente a quest'ultimo dipinto più tardo. In esso coglieva con efficacia d'espressioni «la mano di un aiuto minuzioso e arido, che sembra disseccare il colore, affumicare i toni, scrivere le forme».⁸⁷ Vale di questo pronunciamento soprattutto il rilievo sull'aspetto stilistico destinato a prevalere, secondo lo studioso, nelle opere successive, anche a prescindere dall'imputazione di questa svolta alla responsabilità di Benedetto. Riguardo la pala di Pirano, in cui si ravvisa l'anticipo di tale intendimento pittorico ed espressivo, lo studioso è invece impegnato in un convinto elogio di questo «capolavoro religioso» di Carpaccio, ma con riguardo alla stupenda struttura compositiva, per cui riserva un solo passaggio all'osservazione di come essa sia «animata dal fermento della luce e del colore tonale, genialmente mantenuta intatta nella sua forza plastica».⁸⁸ Se di tonalismo in senso proprio non si può certo parlare, tuttavia una diversa sensibilità, per quanto di superficie, è indubbia nel modo di rafforzare i passaggi d'ombra e i mezzi toni. Si dimostra coerente con questo esito anche la costruzione dei volti come si può evincere accostando i particolari del san Francesco (fig. 81) e del sant'Antonio (fig. 82) della pala di Pirano a quelli del *San Paolo apostolo* (fig. 83) di Chioggia. Quanto emerge in essi della costruzione pittorica consente di integrare virtualmente quella che doveva riguardare anche il san Tommaso apostolo e il san Dionisio del 'politico' di Pozzale, ma di cui rimane solo labile traccia a seguito dei danni (e forse anche dei vecchi restauri) che ebbe a subire nell'incendio del 1844. Si tratta di «scrivere le forme» sul tono scuro dell'ocra di fondo steso per trasparenze, indugiando nel segnare in superficie i tratti e le linee d'espressione con pennellate sottili e accompagnate, così da raggiungere un effetto che è quello perlomeno di una sorta di emulazione del tonalismo. A considerare lo stato in cui si giudicano questi brani della pala di Pirano, non dovevano essere previste velature finali determinanti in



72 Vittore Carpaccio, *Madonna con Bambino in trono e i santi Ambrogio, Pietro apostolo, Francesco d'Assisi, Antonio da Padova, Chiara d'Assisi, Giorgio e due angeli musicanti*, particolare. Padova, Museo Antoniano, già Pirano, chiesa di San Francesco.



73 Vittore Carpaccio, *Pala di san Vitale*, particolare con i santi Valeria (?) e Giorgio. Venezia, chiesa di San Vidal.

grado di compensare nella sostanza questo effetto di 'grafismo' espressivo, facendo corpo con quelle della base oca.

Per inciso, il carattere esecutivo e più sostanzialmente di stile acquisito in tale fase guida anche nella collocazione cronologica del *Padre eterno benedicente e cherubini* (fig. 84) felicemente individuato di recente presso la chiesa parrocchiale di Sirtori (Lecco).⁸⁹

La tela di accurata esecuzione, giunta in discreto stato conservativo è palesemente decurtata, e quanto rimane delle figure degli angeli ai lati e dei cherubini nella centina, ora ad improprio arco ribassato, consente di ipotizzare uno sviluppo in orizzontale o che potesse trattarsi, anziché della cimasa di polittico, della parte superiore di una grande pala a spazio unitario, più probabilmente a soggetto cristologico. Il disegno dei panneggi e il loro modo di piegare specie a osservare l'orlatura delle maniche, sono dettagli che, pur ammessa l'insistenza 'morelliana'



74 Vittore Carpaccio e bottega (Benedetto), *Madonna con il Bambino e i santi Caterina d'Alessandria e Giorgio*. Già Londra, vendita Christie's, 8 dicembre 2004.



75 Benedetto Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Lucia e Giorgio*, 1541. Trieste, Civico Museo Sartorio, già nella cappella di Santa Lucia / Lucija (Portorose).



76 Vittore Carpaccio, *Madonna con Bambino in trono e i santi Ambrogio, Pietro apostolo, Francesco d'Assisi, Antonio da Padova, Chiara d'Assisi, Giorgio e due angeli musicanti*, particolare. Padova, Museo Antoniano. Già Pirano, chiesa di San Francesco.

dimostrata nel coglierli, favoriscono nell'annoverarla in prossimità della pala di Pirano del 1518. Per quanto riguarda il volto del Padre Eterno la resa meticolosa e un poco 'accademica' nel segnare le linee d'espressione e nel descrivere la barba, trovano il miglior riscontro nei personaggi della *Lapidazione di santo Stefano* del 1520, pertanto il 'tipo figurale' va di conseguenza ricercato, con soddisfazione, anche fra le teste del disegno del British Museum (inv. 1892-4-11-2), per quanto nessuna di esse assuma una posizione frontale com'è d'obbligo in questo soggetto. I raggiungimenti stilistici che si ravvisano a partire dalla pala di Pirano non sono temporanei o reversibili, ma si fissano nell'ultima produzione di Carpaccio, così da facilitare anche la seriazione delle opere per le quali si chiama in causa la responsabilità degli aiuti di bottega. Il confronto successivo, dopo le opere firmate e datate fra 1519 e 1520, è da stabilirsi con le portelle dell'organo della cattedrale di Capodistria di cui si conservano solo due lati su quattro, cioè il *recto* e il *verso* della sola anta di destra, improvvidamente accostati (anche nelle riproduzioni) a formare una sorta di grande pala centinata che ne condiziona la comprensione. Si tratta della *Presentazione di Gesù al tempio* (fig. 85) che reca la data 1523, e della *Strage degli innocenti* (fig. 86) collocate attualmente nella parete di fondo del transetto sinistro della cattedrale dell'Assunta e di San Nazario di Capodistria.⁹⁰ È da supporre che altra iscrizione, forse ideata in modo da costituire il *pendant* a quella con la data, riportasse il nome di Vittore Carpaccio, come sua consuetudine. Le ricerche di Fiocco e i documenti di cui si avvale fornìglia da Antonio Alisi, come accerta la corrispondenza del 1929 e 1933 fra i due studiosi a cui si aggiunge quella di Francesco Semi, consentono di ricostruire l'assieme.⁹¹ Nel *recto* a portelle aperte si doveva vedere sull'anta di sinistra la *Natività* andata perduta, sull'anta di destra *La presentazione di Gesù al tempio*; nel *recto*, cioè a portelle chiuse si componeva un'unica scena della *Strage degli innocenti* di cui si conserva solo la metà di destra. Completavano questo 'ciclo' sull'infanzia di Gesù le immagini di personaggi veterotestamentari che prefigurarono o annunciarono la venuta del Salvatore poste sul pergolo, rappresentate da patriarchi (Noè e Mosè) e profeti maggiori (Geremia e Zaccaria) di cui si dirà in seguito. Le portelle superstiti sono caratterizzate da molte «ripetizioni», non solo riguardo ai «tipi fi-



77 Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino e i santi Gioacchino e Anna*. Tucson (AZ), University of Arizona, Museum of Art, Samuel H. Kress Collection.



78 Benedetto Carpaccio, *Madonna con il Bambino e i santi Pietro apostolo e Chiara d'Assisi*. Già Venezia, vendita San Marco Casa d'Aste, 25 marzo 2006.



79 Vittore Carpaccio, *Madonna con Bambino in trono e i santi Ambrogio, Pietro apostolo, Francesco d'Assisi, Antonio da Padova, Chiara d'Assisi, Giorgio e due angeli musicanti*, particolare. Padova, Museo Antoniano. Già Pirano, chiesa di San Francesco.

gurali» ma anche all'impaginato e agli elementi dell'ambientazione urbana e paesistica.⁹² Più evidente, e forse scontata, è quella della *Presentazione di Gesù al tempio*, pala della chiesa francescana dell'Osservanza di San Giobbe a Venezia risalente al 1510 (Venezia, Gallerie dell'Accademia).⁹³ In questo caso la traduzione (fig. 87) è di tale difformità di livello che scoraggia nell'analizzare in dettagli l'operazione, semmai è utile per mettere in evidenza certa gracilità nel disegno, una modularità delle figure come compressa e priva di slancio, non giustificata del tutto dalla collocazione originaria e dal conseguente punto di vista prospettico dal basso. Altrettanto contraddistinto da una ripetizione semplificatoria è il fondale architettonico desunto dal telero della *Predica di santo Stefano* del Louvre, facente parte del ciclo disperso dedicato al protomartire.

Rivelatrici della modesta qualità di tali «ripetizioni» sono le due figure in primo piano di giovane e bambino colti di spalle: la prima trova riscontro nella *Vocazione di Matteo* della Scuola di San Giorgio degli Schiavoni (1502), nella *Morte della Vergine* della Galleria di Ca' d'Oro a Venezia e nel telero dei *Preparativi per il seppellimento di Cristo* della Gemäldegalerie di Berlino; l'altra nell'*Ordinazione di santo Stefano* della stessa galleria.

Più dinamica e coerente risulta la composizione della *Strage degli innocenti* in cui si può ravvisare una semplificazione e ravvicinamento dell'impianto spaziale attuato nella pala del *Martirio dei diecimila cristiani del monte Ararat* del 1516 (Venezia, Gallerie dell'Accademia). Il brano con Erode che giunge a cavallo accompagnato dagli alabardieri per assistere all'infanticidio (fig. 88) è meditato nello studio delle proporzioni e nell'esecuzione pittorica. Altrettanto può dirsi,



80 Vittore Carpaccio, *Le tentazioni di san Girolamo*. Londra, British Museum, Departement of Prints and Drawings, inv. 1895-9-15-806.

in generale, per le figure della convulsa scena della strage in cui il disegno è ancora accurato, innervato. Si assiste, tuttavia, anche a un'enfatizzazione delle forme, in particolare dei volti che risultano arrotondati e in questo obbedienti a stereotipi, di una formula che sfugge in parte al consueto sistema della ripetizione. Questo esito formale è solo in parte imputabile ai restauri che tuttavia condizionano notevolmente il giudizio.

Anche in questo caso non manca comunque il ricorso al sistema delle ripetizioni. L'ambientazione naturale trova riscontro in alcuni teleri della Scuola di San Giorgio degli Schiavoni (*San Giorgio che lotta con il drago*; *Orazione di Gesù nell'orto degli ulivi*); nel gruppo con Erode e il suo seguito si ritrova l'alabardiere della *Lapidazione di santo Stefano* di Stoccarda.⁹⁴

Rispetto a questi riscontri più consuetudinari, suscita maggiore interesse l'indicazione della fonte d'ispirazione per Carpaccio, il quale per il pastore colto a braccia aperte sul balzo erboso fra i monti dello sfondo si sarebbe avvalso dell'*Apparizione dell'angelo a Gioacchino* (1505) della serie xilografica della *Vita della Vergine* di Dürer.⁹⁵ Non è da escludere anche la riconsiderazione da parte sua del bulino di Marcantonio Raimondi della *Strage degli innocenti* (circa 1511-1512) che gli era già stata utile per l'ideazione del *Martirio dei diecimila cristiani del monte Ararat* del 1516.⁹⁶

L'esito stilistico delle due portelle superstiti di Capodistria del 1523, sotto gli aspetti formali ed esecutivi rivelano già una situazione distinta da quella dei dipinti del 1519-1520, e anche in questo caso si pone il problema dell'incidenza della collaborazione di bottega. Tuttavia questo risultato non esaurisce la direzione di stile del momento, quella dell'ultimissimo Carpaccio.

Per illustrarne la fase creativa estrema dobbiamo dare peso, accanto alle portelle del 1523, ai profeti attualmente irreperibili *Il profeta Geremia* e *Il profeta Zaccaria* (figg. pp. 58-59) che dovevano far parte della decorazione dell'organo della cattedrale di Capodistria, collocati sul fronte del pergolo, dove potevano trovare posto anche due altri profeti colti in un orientamento specu-



81 Vittore Carpaccio, *Madonna con Bambino in trono e i santi Ambrogio. Pietro apostolo, Francesco d'Assisi, Antonio da Padova, Chiara d'Assisi, Giorgio e due angeli musicanti*, particolare. Padova, Museo Antoniano. Già Pirano, chiesa di San Francesco.



82 Vittore Carpaccio, *Madonna con Bambino in trono e i santi Ambrogio. Pietro apostolo, Francesco d'Assisi, Antonio da Padova, Chiara d'Assisi, Giorgio e due angeli musicanti*, particolare. Padova, Museo Antoniano. Già Pirano, chiesa di San Francesco.





84 Vittore Carpaccio, *Padre Eterno benedicente fra cherubini*, Sirtori (Lecco), chiesa parrocchiale, in deposito al Museo Diocesano di Milano.

lare, e non solo un terzo come si è supposto, cioè Ezechiele e Isaia per comporre così il catalogo dei maggiori, spesso presenti nell'apparato decorativo degli organi.⁹⁷ Sugli altri dipinti della decorazione del pergolo, o anche della cassa, è particolarmente utile la testimonianza di Pusterla del 1888 il quale informa che nel 1876 il pittore dilettante Federico de Stauber aveva restaurato i quattro piccoli quadri che si trovano fra l'altare e il coro della cattedrale di Capodistria: i due profeti (assegnati a Pomponio Amalteo), un *Mosè che tocca colla verga la rupe* e l'*Arco baleno comparso a Noè dopo il diluvio*.⁹⁸ Si pone il problema se questi potessero trovare posto sul pergolo dell'organo orientati in modo speculare ai due profeti che sono noti, (così da escludere che vi fossero gli altri due profeti maggiori), oppure se il soggetto, spiegato in modo da lasciare il dubbio che avesse carattere narrativo, fosse pertinente a una diversa collocazione nel pergolo o nella cassa dell'organo.

Il profeta Geremia e *Il profeta Zaccaria* si possono valutare solo nelle fotografie d'archivio, risalenti al restauro del 1925, dalle quali emerge comunque tutta la felicità inventiva di cui sono stati oggetto.⁹⁹ Riguarda la collocazione entro uno spazio architettonico compresso, caratterizzato da piani prospettici come ribaltati, percepiti per l'incidenza della luce, in un effetto che è stato paragonato a un *trompe-l'oeil* «di tradizione eychiana».¹⁰⁰ Dall'angusto ambiente dallo sfondo scuro essi sembrano affacciarsi: l'uno con determinazione affidata al gesto, l'altro con noncuranza per l'occupazione superiore della scrittura, in entrambi ciò si manifesta con tutta la prorompente forza icastica data dal costume, dall'intrigo dei voluminosi turbanti e dei grandi libri e cartigli.

Fiocco che ebbe la fortuna di prenderli in considerazione dopo il restauro nella sua prima monografia del 1931 li descrisse con entusiasmo, quale «degnissimo testamento e congedo pittorico

del Carpaccio».¹⁰¹ Queste «immagini di potenza» gli ricordavano le figure di Nicodemo e di Giuseppe di Arimatea del telero dei *Preparativi per il seppellimento di Cristo* di Berlino. Ma si potrebbe ancora una volta insistere con il ricorrere al foglio del British Museum (inv. 1892-4-11-2) e al suo repertorio di espressive teste senili.

Le vecchie riproduzioni offrono indicazioni sufficienti per congetturare l'esecuzione dei due profeti su una sottile tela dalla preparazione leggera, di ascendenza mantegnesca. Pare difficile di fronte ai valori ideativi e del disegno e a tale sottigliezza di conduzione pittorica che non debbano essere autografi. L'assegnazione dei due profeti al solo Carpaccio consente, anzi, di confermare come nelle portelle d'organo l'intervento della sua bottega si faccia invece esteso.

Allo stesso momento finale, proprio con riferimento ai due profeti di Capodistria, si assegna all'ultimo Vittore Carpaccio l'*Adorazione dei magi* (fig. 91), opera anch'essa giudicabile solo in riproduzione, passata sul mercato antiquario londinese con attribuzione a Girolamo da Santacroce, ma in passato considerata come opera autografa, per essere poi del tutto trascurata in sede critica.¹⁰² Il livello ideativo è di certo superiore a quanto indicava l'attribuzione al migliore fra tutti i Santacroce. La tecnica esecutiva si percepisce essere omogenea a quella dei profeti nel suo carattere 'neo-mantegnesco'. I magi e gli astanti non mostrano, tuttavia, la loro caratterizzazione quasi iper-espressiva, per quanto il loro 'tipo figurale' possa avere invece riscontro, ancora una volta, nel repertorio del disegno del British Museum (inv. 1892-4-11-2).

Viene a stabilirsi, in definitiva, un nucleo di opere in cui si concentra l'attività di Carpaccio per Capodistria che è anche quella sua estrema a essere documentata. Fra queste opere si comprende la tela, purtroppo anch'essa perduta, dell'*Andata di Cristo al Calvario* (fig. 92) già nella cattedrale dell'Assunta e di San Nazario.¹⁰³ Le è tradizionalmente abbinata la perduta *Flagellazione di Cristo* (fig. 94) che aveva difatti la medesima collocazione, alla quale si riferisce il disegno (fig. 93) del Kupferstichkabinett di Berlino (inv. 5118).¹⁰⁴

Contrariamente a quanto può far intendere la tematica delle due opere, il loro accostamento non è scontato. Esse mostrano una qualità ideativa e d'esecuzione affatto diversa, in cui occupa un livello superiore l'*Andata di Cristo al Calvario*. Non manca in essa l'occasione di una «ripetizione» che riguarda il gruppo dell'Addolorata sostenuta da una delle Marie in primo piano a sinistra nel quale si riprende quello del telero dei *Preparativi per il seppellimento di Cristo* della Gemäldegalerie di Berlino. Pertanto si assiste all'abbinamento della scena dell'andata al Calvario con quella del deliquio della Vergine, in luogo dell'incontro con la Veronica. Il modo di caratterizzare alcuni volti, specie quelli delle Marie, trova affinità in alcuni della *Strage degli innocenti* di una delle portelle d'organo.

Ben più gracile risulta, al confronto, *La flagellazione di Cristo* nonostante l'impegno dell'impianto prospettico. La definizione formale dei protagonisti è piuttosto generica, seppure corretta; questa appare ancor più superficiale della resa che ricevono gli astanti dell'*Andata di Cristo al Calvario*. Il disegno al quale il dipinto corrisponde con precisione mostra un maggiore indugio negli effetti chiaroscurali e una migliore scioltezza nella resa dinamica. Esso poté costituire il modelletto d'ispirazione per il traduttore, ma in nessun caso si ravvisa un livello d'autografia, neppure parziale. Carpaccio rimane, in buona sostanza, l'autore dell'ideazione che è a noi nota solo attraverso i passaggi di «riproduzione» anche disegnativa di cui è responsabile solo la bottega.

La considerazione dell'esito stilistico non del tutto univoco mostrato dalle portelle d'organo di Capodistria del 1523, dai due profeti superstiti che lo decoravano, inoltre dalle due tele dell'*Andata di Cristo al Calvario* e della *Flagellazione di Cristo* determina la migliore opportunità per vagliare i caratteri stilistici di un gruppo di opere riconducibili a Vittore Carpaccio quanto a ideazione, l'esito qualitativo delle quali rispecchia ugualmente le differenze formali proprie

85 Vittore Carpaccio e bottega (Benedetto), *La presentazione di Gesù al tempio*, 1523. Capodistria, cattedrale dell'Assunta e di San Nazario.

86 Vittore Carpaccio e bottega (Benedetto), *La strage degli innocenti*, 1523. Capodistria, cattedrale dell'Assunta e di San Nazario.

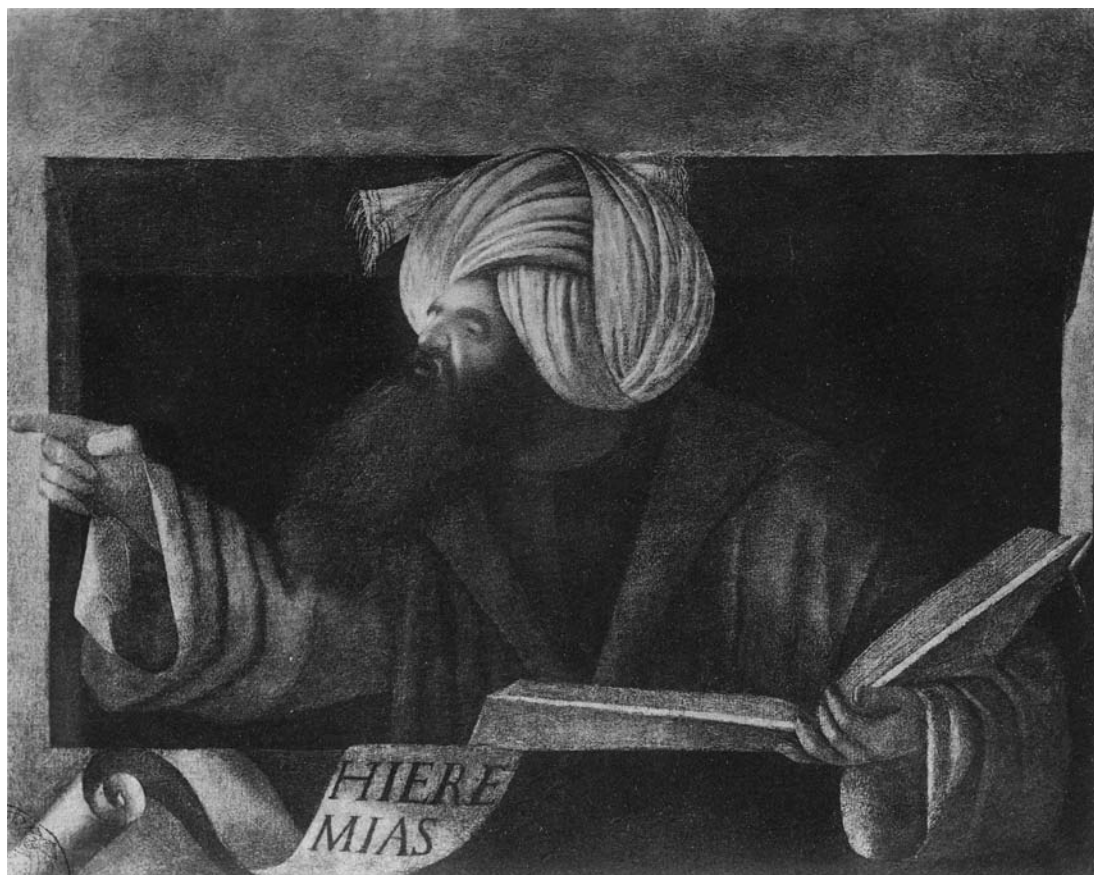




87 Vittore Carpaccio e bottega (Benedetto), *La presentazione di Gesù al tempio*, particolare. Capodistria, cattedrale dell'Assunta e di San Nazario.



88 Vittore Carpaccio e bottega (Benedetto), *La strage degli innocenti*, particolare. Capodistria, cattedrale dell'Assunta e di San Nazario.



89 Vittore Carpaccio, *Il profeta Geremia*. Già Capodistria, cattedrale dell'Assunta e di San Nazario.

90 Vittore Carpaccio, *Il profeta Zaccaria*. Già Capodistria, cattedrale dell'Assunta e di San Nazario.

91 Vittore Carpaccio, *Adorazione dei Magi*. Già Londra, vendita Sotheby's, 27 giugno 1962.

del momento finale, per cui è difficile poterle classificare sotto il nome di uno o più allievi e aiuti da potersi distinguere nella sua bottega fin da questo momento.¹⁰⁵ È evidente che proprio nei dipinti di destinazione devozionale la pratica della ripetizione e la partecipazione della bottega si possano manifestare più frequenti ed estesi, addirittura esclusivi, poiché il maestro poteva limitarsi talora al solo affidamento o controllo dell'ideazione compositiva, demandando in tutto l'esecuzione. Sembra inopportuno addirittura proporre una seriazione cronologica per le singole opere del gruppo, tuttavia si possono abbinare in base alla tendenza prevalente nell'esito esecutivo. Un disegno accurato, per quanto talora prolisso, ma soprattutto una stesura cromatica più sensibile, una maggiore morbidezza nei passaggi chiaroscurali, accomunano la *Madonna con il Bambino e san Girolamo* (fig. 95), apparsa sul mercato antiquario londinese nel 1971, alla *Madonna con il Bambino* (fig. 96) passata all'asta nel 1980.¹⁰⁶ L'espressività di quest'ultima è ancora quella di una timida (o ingenua) idealizzazione di finalità devozionale, vi si coglie comunque un'assonanza con il gruppo della Madonna con il Bambino della *Fuga in Egitto* (fig. 50) di Washington. Caratteri analoghi quanto a qualità di stesura pittorica e grado di approfondimento chiaroscurale si ravvisano nella *Madonna con il Bambino e i santi Girolamo, Gioacchino (?) e Anna (?)* (fig. 97), anch'essa presente sul mercato londinese nel 1980.¹⁰⁷ I panneggi risultano descritti con sovrabbondanza in un esercizio virtuosistico, mentre la caratterizzazione fisionomica dei personaggi pare farsi più generica nel procedere per citazioni. Per il grado di semplificazione a cui si assiste in quest'opera è sufficiente il confronto che deriva dal cogliere precise corrispondenze di postura del Bambino rispetto a uno degli angeli musicisti della pala di Capodistria del 1516, quello che è riproposto in qualche misura anche nel 'politico' di Pozzale,



90



91



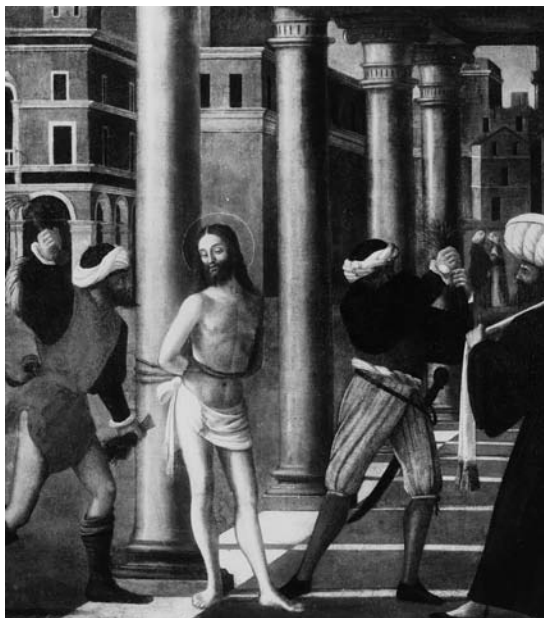
92 Vittore Carpaccio, *Andata di Cristo al Calvario*. Già Capodistria, cattedrale dell'Assunta e di San Nazario.

in definitiva tutti e tre associabili dalla dinamica di utilizzo dei «simili».

Un esito stilistico affatto diverso rispetto a quanto manifestato da queste tre opere, tale da definire in contemporanea una distinta linea di ricerca formale, si ravvisa nella più nota *Madonna con il Bambino e i santi Anna e Giovannino* (fig. 98) già in Collezione Nicholson a Londra.¹⁰⁸ Per la figura della Vergine colta in una postura e gesto benedicente inusuali vale il riferimento al disegno con *Studi di santi* di Rotterdam (n. 334 verso) che è stato attribuito anche a Benedetto Carpaccio.¹⁰⁹ Il carattere stilistico che contraddistingue quest'opera è quello di una meticolosa definizione formale: si assiste a un'enfatizzazione volumetrica ottenuta attraverso un disegno semplificato e la diffusa luminosità, pertanto le campiture cromatiche sono ben definite e la materia risulta levigatissima, compatta e lucida. Questa accuratezza insistita si esprime coerentemente nella descrizione minuziosa del paese di fondo. La qualificazione fisionomica specie della Madonna e del san Giovannino è del tutto peculiare, e di questo aspetto è da tener conto entro



93 Vittore Carpaccio, bottega, *La flagellazione di Cristo*. Berlino, Kupferstichkabinett, inv. 5118.



94 Vittore Carpaccio, bottega, *La flagellazione di Cristo*. Già Capodistria, cattedrale dell'Assunta e di San Nazario.

la produzione che chiama in causa la bottega.

Su questa linea si pongono la *Madonna con il Bambino e i santi Caterina d'Alessandria e Giorgio* (fig. 74) già in Collezione Mullaly e la *Madonna con il Bambino e i santi Giovanni Battista e Girolamo* (fig. 99) già in Collezione Aprozio di Montecarlo nelle quali si precisa ancora una volta la cifra tipologica peculiare (di per sé non autografa) ben ravvisabile nei volti del Bambino, nient'affatto idealizzati.¹¹⁰ Si coglie anche una maggiore dinamicità nelle posture coerente con la perdita di equilibrio nella scansione spaziale, nonostante il ricorso al più consueto 'diaframma' del tendaletto d'onore. Si ricollega perfettamente a questa produzione devozionale di Carpaccio e bottega, certo in tali casi preponderante, la *Madonna con il Bambino e i santi Maria Maddalena (?) e Rocco* (fig. 100) di collezione privata, edita con attribuzione a Vittore.¹¹¹ La resa formale corrisponde a quella delle opere accostate preferibilmente all'esemplare già in Collezione Nicholson, per sintesi plastica e fredda lucidità, come se interferisse in questo caso anche l'osservazione del tardo Basaiti.

L'interesse dell'opera consiste nel collegamento per quanto riguarda lo scorcio urbano del fondo con quello del disegno di *Madonna con il Bambino in paesaggio* degli Uffizi attribuito a Benedetto Carpaccio, al quale è riferito anche quello del *recto* del foglio in cui si rappresenta la *Madonna con il Bambino tra i santi Giovanni Battista e Rocco* colti a mezza figura in paesaggio.¹¹² Pertanto, un disegno che certo non è riconducibile a Vittore, se non nell'ispirazione del repertorio, ma che s'inserisce nel *corpus* grafico più credibile di Benedetto, si collega a un dipinto presentato come opera di Vittore, attribuzione sostenibile tuttavia solo entro il nucleo ora raccolto in ragione dell'alta percentuale di intervento della bottega. Si aggiunga come la postura del san Rocco, corrispondente a quella del disegno degli Uffizi (n. 1767 F *recto*), trovi riscontro anche nel foglio sopra citato di Rotterdam (n. 334 *verso*), dal quale deriva la figura della Vergine della tavola già Nicholson.

La questione attributiva che riguarda la *Madonna con il Bambino in trono* (fig. 101) posta sull'altare della sala inferiore della Scuola di San Giorgio degli Schiavoni si ritiene possa essere affrontata proprio accanto a queste opere, alcune orientate sullo stile di Vittore dai modi più sensibili, come applicato da ultimo nei due dispersi profeti già a Capodistria, altre di maggiore vigore formale come espresso l'ultima volta nelle portelle d'organo superstiti del 1523.¹¹³ Per



95 Vittore Carpaccio e bottega, *Madonna con il Bambino e san Girolamo*. Già Londra, vendita Christie's, 26 novembre 1971.

96 Vittore Carpaccio e bottega, *Madonna con il Bambino*. Già Londra, vendita Sotheby's, 16 luglio 1980.



97 Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino e i santi Girolamo, Gioacchino (?) e Anna (?)*. Già Londra, vendita Sotheby's, 10 dicembre 1980.



98 Vittore Carpaccio e bottega (Benedetto), *Madonna con il Bambino e i santi Anna e Giovannino*. Già Lucerna, vendita Fischer, 12 novembre 1971.



99 Vittore Carpaccio e bottega (Benedetto), *Madonna con il Bambino e i santi Giovanni Battista e Girolamo*. Già Montecarlo, Collezione Aprozio.



100 Vittore Carpaccio e bottega (Benedetto), *Madonna con il Bambino e san Giovannino, i santi Maria Maddalena e Rocco*. Collezione privata.

quest'opera si può fare riferimento a quelle dal disegno più controllato e dai caratteri pittorici più meditati, dal cromatismo acceso ma senza introduzione di effetti estemporanei quasi di cangiamento che sono propri di quelle di altra linea di tendenza. Il migliore confronto che si può proporre riguarda pertanto la *Madonna con il Bambino e san Girolamo* apparsa sul mercato antiquario londinese nel 1971 che si è scelta come capofila del gruppo. Va osservato che nel dipinto veneziano si giudica un testo pittorico fortemente compromesso, trattandosi oltretutto del frammento di una composizione più vasta. Tuttavia è sufficiente il brano con i tre angeli che danzano ai piedi del trono trattenendo nastri per comprendere il livello non corrispondente a quello autografo, sia per il disegno - anche se derivato probabilmente da un'idea dall'antico del maestro - sia per l'aspetto cromatico indubbiamente molto impacciato. Anche in tale caso la soluzione più logica, com'è già stato proposto, sarebbe quella di assegnare quest'opera senza indugi a Benedetto. Ma proprio il confronto con la *Madonna con il Bambino* (fig. 75) posta al centro della pala del 1541 per la cappella di Santa Lucia presso Portorose che ne ripete la struttura mette in evidenza come l'aspetto ideativo e quello della traduzione disegnativa e pittorica procedano su linee assolutamente diverse, trattandosi di opere distanziate di circa vent'anni.¹¹⁴ Semmai qualche assonanza maggiore con il dipinto della Scuola degli Schiavoni per sensibilità pittorica si trova nella *Madonna con il Bambino in trono e i santi Sergio e Giusto* (fig. 108) di Benedetto del 1540 ora nella cattedrale di San Giusto a Trieste. Tuttavia entrambi i confronti inducono a collocare in altro contesto la tela della Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, non in quello dell'attività certa di Benedetto, per arrivare alla quale occorre la mediazione di altri passaggi stilistici. In definitiva con queste opere si profila l'interrogativo su quali fondamenti si possa stabilire un legame fra l'ultima produzione di Vittore Carpaccio per Venezia, Cadore e Istria nella sua complessità di evoluzione stilistica e quella contemporanea palesemente affidata alla bottega rispetto al lascito raccolto da Benedetto, che è agli esordi documentati solo nel 1537, a oltre dieci anni dalla scomparsa del padre.



101 Vittore Carpaccio e bottega, *Madonna con il Bambino in trono*. Venezia, Scuola dalmata dei Santi Giorgio e Trifone, detta di San Giorgio degli Schiavoni.





103

103 Benedetto Carpaccio, *Incoronazione della Vergine*, 1537. Trieste, Civico Museo Sartorio, già Capodistria, chiesa dell'Assunta e del beato Elio, detta la Rotonda.

IL PROBLEMA DELLA BOTTEGA E L'OPERA DI BENEDETTO CARPACCIO PER L'ISTRIA E TRIESTE.

La valutazione che per primi Crowe e Cavalcaselle propongono dell'ultima fase di Vittore Carpaccio presuppone l'intervento della bottega accanto all'anziano maestro, così da prestare lo spunto per la riconsiderazione del figlio Benedetto, la cui attività risultava a loro ben documentata per una ricerca sul campo e il rinvenimento di un gruppo di opere che raccoglievano il lascito paterno, sull'ingiusta trascuratezza delle quali si era già lamentato Lanzi.¹¹⁵ Di fatto quando si parla di bottega di Vittore Carpaccio, oltre all'aspetto convenzionale che questo termine assume con riguardo all'esito qualitativo delle opere, ci si può riferire in concreto alla partecipazione esecutiva dei figli Pietro e Benedetto, gli unici a essere documentati. Di per sé questo non esclude che altri vi collaborassero secondo la normale prassi e organizzazione ge-

102 Vittore Carpaccio e bottega, *Incoronazione della Vergine, quattro santi e angeli musicanti*. Copenhagen, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamling.



104 Benedetto Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Nicola da Bari e Giovanni Battista*, 1538. Capodistria, cattedrale dell'Assunta e di San Nazario. Già Capodistria, chiesa di San Nicolò.

rarchica di queste imprese, ma in tal caso si rimane nell'ambito delle mere ipotesi specie se si pretende anche di volerli distinguere come vere personalità.¹¹⁶

Nel 1514 (1513 *more Veneto*) per la prima volta «ser Petrus Scarpaza pictor» è citato in un documento veneziano; un successivo documento del 1526 accerta che ha la propria bottega a Udine, quando assume come apprendista Giovanni Maria di Bartolomeo da Brescia per quattro anni.¹¹⁷ La data della sua presenza a Udine coincide, in sostanza, con quella della scomparsa del padre, che rimane fissata per approssimazione tra 1525 e '26.¹¹⁸ Null'altro emerge su Pietro Carpaccio, che si può dedurre più anziano del fratello se era già pittore nel 1514, soprattutto non si è mai aggiunta ai due dati documentari un'opera firmata e datata, o solo accertata da



105 Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Girolamo, Giuseppe, Rocco, Sebastiano, Nazario vescovo, Giorgio (?) e tre angeli musicanti*, particolare. Capodistria, cattedrale dell'Assunta e di San Nazario.

106 Benedetto Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Nicola da Bari e Giovanni Battista*, particolare. Capodistria, cattedrale dell'Assunta e di San Nazario. Già Capodistria, chiesa di San Nicolò.

fonti antiche e superstita. Le attribuzioni non trovano pertanto fondamento.¹¹⁹

Le notizie su Benedetto, per quanto più numerose, sono comunque tutte tarde rispetto alla fase di collaborazione con il padre. Il primo documento è del 1530 e in esso risulta come testimone.¹²⁰ Per trovarlo qualificato come «pictor» si deve ricorrere alla successiva attestazione documentaria del 1533 in cui risulta sostituire il padre dal 1529 nel ruolo di esecutore testamentario di Maria Canal.¹²¹ Nel 1540 il veneziano Benedetto richiede l'aggregazione al Comune di Capodistria, dove assumerà in seguito anche cariche pubbliche, rimanendovi documentato fino al 1560.¹²² Qui aveva fissato da tempo la sua attività come accertato dalla prima opera firmata: *L'incoronazione della Vergine* (fig. 103) con data 1537 eseguita per la chiesa dell'Assunta e del beato Elio, detta la Rotonda di Capodistria (attualmente a Trieste, Civico Museo Sartorio).¹²³

A essa si riferisce il disegno di una composizione dello stesso soggetto ma ben più complessa, un vero e proprio modelletto per pala d'altare dotata di moderna cornice architettonica, qual è *L'incoronazione della Vergine, quattro santi e angeli musicanti* (fig. 102) assegnata in passato sia a Vittore che a Benedetto, attribuzione quest'ultima divenuta prevalente (Copenhagen, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamling).¹²⁴

In definitiva, a dieci anni o poco più dalla scomparsa di Vittore si può accertare come sia stato recepito il suo lascito in un'opera di Benedetto per Capodistria. Questo lasso di tempo è problematico a colmarsi e non si può certo immaginare di poterlo fare con la proposta di un rettilineo profilo stilistico del più giovane erede del grande maestro che da veneziano si naturalizza



107 Benedetto Carpaccio, *Madonna con il Bambino e i santi Tommaso e Bartolomeo apostoli*, 1538. Trieste, Civico Museo Sartorio. Già Capodistria, chiesa di San Tommaso.

giustinopolitano. Un elemento tuttavia già emerge da queste prime due opere. Il fatto che il disegno ora a Copenaghen che egli utilizza per la sua prima opera nota ormai del 1537 non pare essere contemporaneo a essa, come più volte ritenuto, ma inserirsi in modo più giustificato in una fase di attività perlomeno ancora sotto il controllo ideativo del padre, attorno al 1520 o poco prima. Lo suggerisce, ad esempio, l'accostamento al disegno memorativo per l'intera composizione del telero non eseguito da doversi inserire nel ciclo delle *Storie di Santo Stefano*, quello raffigurante il *Giudizio di santo Stefano* degli Uffizi (inv. 1687 F), o con il modelletto disegnativo per pala d'altare di Dresda (inv. C 271) qui riprodotto, o con il disegno per sacra conversazione del Louvre (n. 437 *recto*) che si ritiene di Vittore, anch'esso qui illustrato.¹²⁵



108 Benedetto Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Sergio e Giusto*, 1540. Trieste, cattedrale di San Giusto.

Nella pala di Capodistria non trova affatto corrispondenza il controllo compositivo che è proprio di quei disegni, che pure possono mostrare l'intervento dei partecipanti alla bottega, come si è messo in evidenza in quello di Dresda. Tali partecipanti si ritengono applicarsi in una traduzione memorativa che poteva risultare loro utile nel tempo. Proprio come avvenne per Benedetto, il quale trova in uno di questi disegni (avendo preso parte probabilmente all'esecuzione), il lascito paterno accoglibile nell'ideare la pala del 1537 che gli apre le porte di Capodistria.

Il salto qualitativo che emerge in questo modo fra l'opera tarda di Vittore e quella di Benedetto, misurato nel confronto fra un disegno ben precedente e una pala d'altare, si ritiene analogo a quello che risulta dalle «ripetizioni» di Benedetto il quale attinge a opere di Vittore, alla realizzazione delle quali egli avrà pure potuto partecipare. Nel 1538, in base a quanto assicurava il cartellino scomparso, si colloca la pala della *Madonna con il Bambino in trono e i santi Nicola da Bari e Giovanni Battista* (fig. 104) per la chiesa di San Nicolò di Capodistria (ora nella cattedrale dell'Assunta e di San Nazario).¹²⁶ Il confronto del gruppo della Madonna con il Bambino (fig. 105) con quello della pala per la cattedrale giustinopolitana realizzata da Vittore nel 1516 e che Benedetto «ripete» (fig. 106) rende palmare il suo procedimento stilisticamente riduttivo. In questo caso esso può dimostrarsi ancor più accentuato dal fatto di poter ipotizzare che la vicinanza dell'opera paterna presa a modello abbia fatto sì che egli non ricorra a un «simile» ma a una traduzione diretta, magari su commissione e in ossequio al genio paterno ben riconosciuto nella città istriana, in cui non a caso egli si insedia definitivamente.

Analoghe osservazioni si possono formulare per un'altra pala istriana di Benedetto del suo ben produttivo 1538: si tratta della *Madonna con il Bambino e i santi Tommaso e Bartolomeo apostoli* (fig. 107) realizzata per la chiesa di San Tommaso di Capodistria (ora Trieste, Civico Museo Sartorio).¹²⁷ In tal caso si colgono le affinità per quanto riguarda il gruppo della Madonna con il Bambino con quello dalla pala di Pirano del 1518 e soprattutto con quello della perduta pala bresciana del 1519, dalla quale deriva anche l'angelo musicante nella sua forzata postura. Apparentemente meno condizionata da derivazioni paterne risulta la *Madonna con il Bambino in trono e i santi Sergio e Giusto* (fig. 108) del 1540 che la storiografia ottocentesca vuole ese-



109 Benedetto Carpaccio, *Adorazione del Nome di Gesù e i santi Giovanni Battista, Francesco d'Assisi, Bernardino da Siena e Paolo apostolo*, 1541. Gemona, Santuario di Sant'Antonio. Già Capodistria, chiesa di Sant'Anna.



110 Benedetto Carpaccio, *Padre Eterno benedicente*, già Trieste, Collezione Basilio.



111-112 Benedetto Carpaccio, *Annunciazione*. Venezia, Ca' Rezzonico, Collezione Mestrovich. Già Trieste, Collezione Basilio.

guita per la Sala del Maggior Consiglio di Trieste (ora Trieste, cattedrale di San Giusto).¹²⁸ Si deve ammettere, in una valutazione resa problematica dallo stato conservativo, che è anche l'opera di Benedetto più incerta nell'organizzazione spaziale e nelle proporzioni delle figure, riuscendo in definitiva caratterizzata da un certa 'ingenuità', anche se non mancano le reminiscenze un poco distinte dell'arte paterna in aspetti più marginali come quelli decorativi.

Si sono già messi in luce gli elementi che risultano «di ripetizione» nella *Madonna con il Bambino in trono e i santi Lucia e Giorgio* (fig. 75) del 1541 già nella cappella di Santa Lucia / Lucija presso Portorose (ora Trieste, Civico Museo Sartorio).¹²⁹

Si è valutato, in particolare, il confronto con le immagini di san Giorgio delle sacre conversazioni di San Vidal del 1514, di San Francesco a Pirano del 1518 e della tavola già Mullaly da ritenersi 'di bottega' (fig. 72, 73, 74). Si tratta quindi della casistica più palese dei passaggi di «singolarismo figurale»: dalle «ripetizioni» autografe in diversi momenti dell'attività di Vittore, seppure distanziate di pochi anni, a quelle in cui egli sembra non intervenire direttamente, per giungere dopo vent'anni e più alla libera 'rilettura' di Benedetto, con impiegate tutte le capacità di cui poteva disporre. La pala di Santa Lucia riserva poi un altro confronto all'altezza di que-



113-114 Benedetto Carpaccio, *Annunciazione*, particolari. Venezia, Ca' Rezzonico, Collezione Mestrovich. Già Trieste, Collezione Basilio.



115 Benedetto Carpaccio, *Madonna con il Bambino e i santi Pietro apostolo e Francesco d'Assisi*. Bergamo, Accademia Carrara.

st'ultimo passaggio: da un'opera 'di bottega' dispensata quand'era attivo Vittore alla rilettura che in questa pala istriana le riserva Benedetto. Si è già fatto cenno al fatto che il gruppo della *Madonna con il Bambino in trono* deriva da quella posta sull'altare della sala inferiore della Scuola di San Giorgio degli Schiavoni in cui si è ravvisato il livello esecutivo della bottega nell'utilizzo di un'ideazione di Vittore Carpaccio, come dire lui presente e vigilante sull'operazione. Anche questo non è altro che l'ennesima occasione per accertare un deciso divario stilistico nell'applicazione di uno stesso modello o «simile».

L'opera che si colloca a conclusione del catalogo di Benedetto, tutto concentrato in sei numeri certi entro un lustro d'attività tra 1537 e 1541, è la pala dell' *Adorazione del Nome di Gesù e i santi Giovanni Battista, Francesco d'Assisi, Bernardino da Siena e Paolo apostolo* (fig. 109) del 1541, eseguita per la chiesa di Sant'Anna di Capodistria (ora Gemona, Santuario di Sant'Antonio).¹³⁰ Rimane disperso il *Padre Eterno benedicente* (fig. 110) in origine posto a coronamento della pala (già Trieste, Collezione Basilio), ennesima ripetizione disarmante dello schema paterno rigidamente inteso.¹³¹ È stata ritrovata invece l'*Annunciazione* (figg. 111, 112, 113, 114) della cimasa (Venezia, Ca' Rezzonico, Collezione Mestrovich, già Trieste, Collezione Basilio) accostabile, per quanto più sciolta dal punto di vista spaziale e nella definizione plastica, alla gloria angelica della tavola ora nella cattedrale di San Giusto a Trieste.¹³²

Il san Tommaso di Pozzale e il san Paolo di Chioggia sono stati posti a confronto in molte occasioni nel passato con il ben più disinvoltato san Paolo dell'ultima pala nota di Benedetto per Capodistria. È interessante notare come egli colga l'aspetto del «singolarismo figurale» dell'ispirata invenzione paterna nella postura e nel modo tanto caratterizzante di avvolgere il mantello, per poi liberarsene quasi distortendo il personaggio qui attratto dall'apparire del sacro simbolo di alta astrazione teologica. Sono confronti che rimangono emblematici del percorso di Benedetto e precisamente nel documentare l'ormai libera variazione sul tema delle ideazioni paterne. È anche vero che in essi egli mostra tutti i suoi limiti, proprio mentre supera nella so-



116 Benedetto Carpaccio, *Madonna con il Bambino e i santi Pietro martire e Giuseppe*. Varese, Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea

stanza il metodo delle «ripertizioni» e trascura il ricorso ai «simili».

L'attenzione anche di recente riservata alle opere istriane di Benedetto (con l'aggiunta di quella per Trieste del 1540) sembra avere tralasciato del tutto le possibilità di una maggiore comprensione che riserva il vaglio dei rapporti fra questo e i pochi esempi individuati di quelle destinate alla devozione privata. Si ritiene riferibile a Benedetto Carpaccio la *Madonna con il Bambino e i santi Giuseppe (?) e Francesco d'Assisi* dell'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 115) e un'altra simile composizione devozionale a mezzefigure raffigurante la *Madonna con il Bambino e i santi Pietro apostolo e Chiara d'Assisi* (fig. 78) di recente comparsa sul mercato antiquario milanese come opera di Vittore e Benedetto, qui riprodotta.¹³³ L'accostamento delle due opere si ritiene essere al momento il migliore anello di congiunzione fra il nucleo di dipinti raccolti per la loro appartenenza alla bottega ed eseguiti, secondo due distinte propensioni stilistiche, nella fase finale di Vittore Carpaccio e il gruppo delle pale d'altare autonome di Benedetto documentate a partire dal 1537. Si trovagà nelle due opere devozionali qui avvicinate una personale elaborazione tipologica che caratterizza Benedetto oltre le consuete «ripertizioni», specie se si osserva quella del Bambino sempre erculeo presentato entro la gonfia veste attillata. Corrisponde ai suoi modi anche una certa sintesi volumetrica e monumentalità che sembrerebbe derivata da modelli palmeschi più che paterni. Entro tale sintetismo formale che caratterizza specie i volti di queste Madonne, costrette a rivestire un velo troppo aderente sul capo, è palese che si scoprono le coincidenze di modi con il gruppo di opere 'di bottega' che fanno capo alla notevole tavola già Nicholson e che comprendono gli esemplari già Mullaly, già Aprosio nonché un ulteriore numero aggiunto più di recente con troppo generosa attribuzione esclusiva a Vittore: la *Madonna con il Bambino e i santi Maria Maddalena (?) e Rocco* (fig. 100) di collezione privata. In tale modo è poi agevole giungere a saldare questi modi con quelli particolarissimi delle portelle per la cattedrale di Capodistria del 1523, impresa di vasto impegno nella quale è



117 Benedetto Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Giovanni Battista e Rocco*. Chicago (MA), Art Institute of Chicago, Leonora Hall Gurley Memorial Collection.

più che logico che Vittore dovesse lasciare spazio a Benedetto (e a Pietro).

L'esito stilisticamente più controllato di quella che si può ritenere la prima attività autonoma di Benedetto dopo la scomparsa del padre, rappresentato dalle sacre conversazioni dell'Accademia Carrara e sul mercato antiquario milanese, ha un corrispettivo più libero e forse meno accurato al modo quasi delle prime pale d'altare istriane documentate nella *Madonna con il Bambino e i santi Pietro martire e Giuseppe* (fig. 116) del Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Varese.¹³⁴

Nella fase di passaggio di Benedetto Carpaccio dalla partecipazione all'attività della bottega paterna a quella autonoma, inizialmente rappresentata dalle sacre conversazioni dell'Accademia Carrara e sul mercato antiquario di Milano, alle quali si aggiunge quella di Varese, si collocano anche alcuni suoi disegni per 'sacra conversazione' appartenenti a un nucleo ormai cospicuo a lui riconosciuto.¹³⁵ In essi egli è più brillante nel raccogliere il lascito paterno per qualche slancio dinamico personale come, a titolo d'esempio, si avverte in quello raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono e i santi Giovanni Battista e Rocco* (fig. 117) dell'Art Institute of Chicago (Leonora Hall Gurley Memorial Collection), ma si potrebbe trovare conferma anche in quelli del Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam (inv. 334 *verso*) e degli Uffizi (inv. 1767 *E recto*).¹³⁶

Si è risospinto indietro cronologicamente con assegnazione ideativa a Vittore ed esecuzione dovuta all'intervento 'generico' della bottega che vi si esercita (e in essa Benedetto) il disegno che era apparso l'unico certo per fondare questo corpus: l'*Incoronazione della Vergine, angeli musicanti e quattro santi* di Copenhagen.¹³⁷ Ma ne rimangono altri, certo un poco più tardi, oltre a quello esemplificativo dell'Art Institute of Chicago, a testimoniare l'evoluzione nello svincolo dal sistema più serrato delle «ripetizioni» e del ricorso ai «simili», nella quale Benedetto acquisisce una semplificazione monumentale di marca palmesca.

Pertanto, anche il giudizio più severo su Benedetto, pronunciato guardando esclusivamente al gruppo di opere istriane avulse da un contesto e da un percorso che non fosse quello documentato dalla difficoltosa gestione delle ormai remote ideazioni paterne, può essere almeno atte-

nuato allargando la visuale a un'attività precedente e nella fattispecie a quella di disegnatore. Pur considerando la vicinanza con il nucleo di bottega (quello allineato a partire dalle tavole già Nicholson e già Mullaly) dei dipinti di Benedetto dell'Accademia Carrara e sul mercato antiquario milanese, nonché quello delle raccolte varesine, sono proprio i disegni a lui assegnati che costituiscono un ponte più veritiero con l'attività in collaborazione con il padre, la quale rimane non accertata con precisione ma congetturabile, pur in modo complesso sul piano squisitamente stilistico, come si è cercato di dimostrare. Rimane invece tutta da certificare quella di Pietro Carpaccio. Si accolga solo come un'ipotesi remota, se non proprio come un azzardo, quella di ravvisarne i modi personali nell'altro gruppo più esiguo di opere riconosciute alla bottega che lavora accanto a Vittore, quelle allineate a partire dalla *Madonna con il Bambino e san Girolamo* passata sul mercato antiquario londinese nel 1971.

La problematica ricostruzione della fisionomia dei partecipanti alla bottega di Vittore Carpaccio conferma che alla fine del secondo decennio per il gruppo di opere ancora intrise di *verve* inventiva e che ne manifestano una sorta di svolta stilistica, nel quale si comprendono in particolare la pala di Pirano, il 'polittico' di Pozzale, il *San Paolo apostolo* di Chioggia, e ora anche il *Padre Eterno benedicente e cherubini* di Sirtori, si possa parlare tuttora solo genericamente della partecipazione al lavoro del maestro dei figli Pietro e Benedetto, che è il più giovane, forse assieme ad altri assistenti: in quel momento di assiduo impegno non se ne possono ancora pronunciare distintamente i nomi sebbene dovessero essere presenti e già collaborativi durante l'esecuzione di questi lavori che sono sicuramente ancora di felice vitalità.

¹ Ragghianti 1936, pp. 277-280. Su questi disegni e la loro successiva fortuna critica basti qui il rinvio a Muraro 1977¹, pp. 57-58, figg. 91-92: come «seguace di Vittore Carpaccio».

² Tra gli studi degli ultimi decenni su Vittore Carpaccio e la sua opera ci si riferisce in proposito a quello sull'aspetto 'strutturale' del ciclo delle *Storie di sant'Orsola* di Bardon 1985, pp. 9-199. Per l'«estetica» si veda ad esempio Serres 1975. Sulle fonti grafiche è importante la segnalazione di Fletcher 1973, il contributo di Marshall 1984, pp. 610-620. Sulla composizione del catalogo si fa riferimento a Muraro 1977¹; Humfrey 1990¹, p. 740; *Idem* 1991; Sgarbi 1994; Pinna 1994. Su Carpaccio, l'ambiente culturale e la committenza, le problematiche su iconografia e iconologia sono di riferimento fondamentale le trattazioni più generali, alcune focalizzate sui cicli narrativi, di Gentili 1986; Fortini Brown 1988; Gentili 1988; Fortini Brown 1992; Gentili 1996¹; *Idem* 1996²; Mason 2000; Gentili 2003, pp. 264-267.

³ In proposito egli fa riferimento a Berenson 1916¹, pp. 1-8; *Idem* 1916², pp. 123-129; per quanto riguarda i disegni alla posizione critica di von Hadeln 1925, pp. 17 segg., 53-62.

⁴ Ragghianti 1936, p. 278.

⁵ Del polittico di Santa Fosca si conservano il *San Sebastiano* che reca la firma e la data del 1514, (OP(VS) /VICTOR-CARPATHIVS/ VENETVS/ M.DXIII) ora Zagabria, Strossmayerova galerija starih majstora, inv. 531: ZAG 269 SG - 269; *San Pietro martire*, al Museo Correr di Venezia, inv. Cl.

I n. 2179; *San Rocco e l'offerente il protonotario apostolico Pietro Lippomano*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 695.

La vicenda collezionistica che riguardò tali opere nel secolo scorso è riassunta da Muraro (1966, p.

CLXXIX) «Nel 1942 in seguito a un accordo tra il Comune di Venezia e l'Accademia di Belle Arti di Zagabria, le due tavole [*San Sebastiano*, *San Pietro martire*] furono assegnate al Museo Correr, ed esposte alla Mostra dei cinque secoli di Pittura veneziana del 1945. Nel 1961, a seguito di un altro accordo il *San Pietro* tornò a Zagabria e attualmente si trova nella Galleria Nazionale di quella città. Nella Collezione Contini Bonacossi di Firenze sono conservate due pitture molto simili ai santi Rocco e Sebastiano qui pubblicati: opere piuttosto stanche e senz'altro di bottega. Benché in forme alquanto svuotate, questo polittico riprende le luminosità e i modi belliniani del primo decennio del Cinquecento. Nel ritratto di committente del pannello ora a Bergamo Carpaccio, grazie alla posizione staccata che ha assunto nei riguardi della realtà, sembra anticipare certo realismo cinquecentesco».

I due scomparti menzionati in Collezione Contini Bonacossi si trovano ora al Narodni muzej di Belgrado, per questi si veda più avanti nel testo. Per quanto riguarda le fonti, il complesso risulta ricordato da Sansovino (1581, p. 54a), che non ne descrive il soggetto se non come di: «una palla Vittorio Scarpaccia Maestro chiarissimo nell'età sua». Si veda poi l'edizione di Stringa (Sansovino 1604, p. 140b) che ricorda in

Santa Fosca «Vi sono sei altari; in uno di questi vi si vede di buono una pala, dipinta da Vittorio Scarpaccia, Maestro chiarissimo nell'età sua». La descrizione è ripetuta nell'edizione Martinoni, cfr. Sansovino 1663, p. 146. Nel catalogo di Carpaccio di Ridolfi (1648, I, p. 27) si legge «Tra le fatiche sue si annovera la tavola di San Cristoforo posta nella chiesa di Santa Fosca con li Santi Pietro, e Paolo, Rocco e Sabastiano, e Nostra Donna di sopra». Boschini (1664, p. 475) così la descrive: «Nella Cappella, à mano destra dell'altar Maggiore, la tavola è di Vittore Carpaccio, con San Christoforo, San Pietro, San Paolo, San Sebastiano, e San Rocco». Si veda anche Boschini 1674, Sestier di Canareggio, p. 54; Martinelli 1684, p. 266; Pacifico 1697, p. 314: «Vittorio Scarpaccia vi dipinse una palla»; Martinelli 1705, p. 304. Non lo nomina Zanetti (1733), bensì il *Forestiere* 1740, p. 191; Corner 1749, XII, p. 129; *Forestiero* 1765, p. 230; *Forestiero* 1772, p. 229; *Forastiero* 1796, p. 189; *Forestiere* 1806, p. 192. Il polittico non è più al suo posto nel 1810 a seguito delle soppressioni napoleoniche. Ma secondo Ludwig - Molmenti (1906, p. 266) lo smembramento avviene prima in quanto il polittico non è citato da Zanetti (1771). Se ne vedano in seguito le menzioni di De Castro 1848, p. 17: opera falsamente attribuita, quella perduta di san Cristoforo dipinta in Santa Fosca per commissione del Senato; Kukuljević Sakcinski 1858, II, p. 141: cita i santi Cristoforo, Pietro, Paolo, Rocco, Sebastiano con sopra la Vergine, ovviamente desume dalle fonti sopra riportate. Risulta poi che Lochis (1858, p. 34) aveva acquisito i tre scomparti che sono attualmente noti: «San Rocco, figura intiera, con al basso la testa di un devoto. Tale dipinto faceva parte di un gran quadro d'altare diviso in tre ripartimenti; su quel di mezzo, avente san Sebastiano, evvi il nome dell'autore e l'anno 1514, in cui l'opera fu eseguita; ora tali altri due pezzi che pure erano miei, e ch'io diedi in cambio al signor Valania, sono passati nella scelta galleria del signor conte Petrobelli». Crowe e Cavalcaselle (1871, I, p. 214 nota 4) hanno noto il polittico; Molmenti (1885, p. 88) riporta in modo generico le parole del Sansovino, che per inciso non cita il soggetto, e quindi considera la pala perduta. Granić (1887, p. 6) cita che Carpaccio dipinse un quadro in Santa Fosca, evidentemente non ha noti gli scomparti superstiti. Spetta a Frizzoni (1904, p. 436) identificare quelli nel frattempo passati alla Collezione del vescovo Strossmayer a Zagabria «Fra i veneti figura, ben che modestamente, Vittore Carpaccio. Non già per due predelle, illusoriamente aggiudicategli e che sono se mai delle caricature di opere sue, ma per due tavole a singole figure, rispondenti ai Santi Sebastiano e Pietro martire. Sul tronco cui è legato quest'ultimo leggesi di mano sua: *P. Victor Carpathius venetus 1514*. Sono cose alquanto deboli e che non rappresentano l'autore dal suo lato più interessante, ch'è quello d'illustratore delle antiche leggende e cronache. Dalle indagini fatte a Venezia per opera del dott. Gustavo Ludwig, risulterebbe che le due

figure in origine avessero fatto parte di una ancona anticamente situata nella chiesa di Santa Fosca a Venezia». Il riferimento è a Ludwig - Molmenti 1906, pp. 265 fig., 266.

Frizzoni (1907, pp. 46, 156 figg. 95-97) ritorna poi sull'argomento chiedendosi dove siano finiti gli altri due scomparti con san Paolo e san Cristoforo. Si vedano quindi le menzioni di Borenius, in Crowe - Cavalcaselle 1912, I, p. 209-210 nota; Crowe - Cavalcaselle 1912, I, p. 216 nota; Ricci 1912, p. 44 numero 162 per la tavola di Bergamo; von Hadeln 1912², p. 37; A. Venturi 1915, VII/IV, pp. 757-758 nota 1; *Akademijaska* 1922, pp. 132-133 numeri 269, 270 (per il *San Sebastiano* e il *San Pietro martire*); Hausenstein 1925, p. 149; per il *San Sebastiano*; Ricci (1930, p. 114) a proposito del *San Rocco* ripete quanto già detto nell'*Elenco* del 1912. Fiocco 1931¹, pp. 45, 80, tav. CLXVI: considera tutti e tre gli scomparti noti; come pure Berenson 1932, p. 133. Si vedano poi Berenson 1936, pp. 15, 117; van Marle 1936¹, XVIII, pp. 300-301 fig. 181; Schneider 1939, p. 23 catt. 54, 56, figg. 54, 56, per le due tavole allora a Zagabria; Fiocco 1942, pp. 48, 82, tav. CLXVI; Lorenzetti 1943, pp. 3-13; Pallucchini 1945, pp. 44-45 catt. 37-38, fig. 18, per il *San Pietro martire* e il *San Sebastiano*; Longhi 1946, p. 17; Mariacher - Pignatti 1949, p. 32 numero 58. I riferimenti bibliografici delle tre tavole proseguono nella seconda metà del Novecento con Pignatti 1955, pp. 145, 153 fig. 128, 182; Mariacher 1956, pp. 81-84, che interviene sul restauro effettuato nel 1956 da Giuseppe Pedrocco sul *San Sebastiano* e sul *San Pietro martire*. Si vedano poi Berenson 1957, I, pp. 57, 59; Mariacher 1957, pp. 65-65; Fiocco 1958¹, p. 31, figg. 91-92; Pignatti 1958¹, p. 104; *Idem* 1958², coll. 194, 196; Perocco 1960, pp. 38, 74, tavv. 161-162; Mariacher 1961, p. 14; Lauts 1962, pp. 238 cat. 34, 252 catt. 84-85, tavv. 170-172; Zlamalik 1962, pp. 101-103: sulla tavola ora a Zagabria; Zampetti 1963, pp. 270-274 catt. 57-59: le tavole vennero esposte tutte e tre alla mostra veneziana; Valcanover 1965, p. 194; Muraro 1966, pp. CLXXVIII-CLXXIX; Zampetti 1966, pp. 87-88 catt. 64-66; Mariacher 1967, p. 27; Perocco 1967, p. 109 cat. 58; Mariacher 1974, pp. 42-44; F. Rossi 1979¹, pp. 44, 59 fig.: sulla tavola di Bergamo; Sgarbi 1979, pp. 14, 54; Zlamalik 1982, pp. 154-155 cat. 74; Pedrocchi 1983, pp. 145, 147 figg. 3-5; Pignatti 1983, pp. 219-220; Romanelli 1984, p. 82; Zlamalik 1985, p. 183, tav. 38; Humfrey 1991, pp. 118-120 cat. 34; Pinna 1994, pp. 225-226 cat. 41 (41a, 41b, 41c); Romanelli 1994, p. 77; Gentili 1997, pp. 530, 531; Finocchi Ghersi 1999, pp. 455-461; Tempestini 1999¹, III, pp. 977, 1013 nota 78; *Strossmayerova* 2006, p. 82 cat. 81.

Per quanto riguarda la ricostruzione del polittico la posizione più motivata e corretta è di Humfrey (1991, p. 118) che prende in considerazione il modelletto disegnativo di Copenaghen qui edito e discusso nel capitolo inerente la tipologia del 'polittico' di Pozzale, pp. 36, 38 fig. 8.

Lo studioso con riferimento a questo modelletto pone il seguente interrogativo e relativa soluzione: «Poiché

le figure di Sebastiano e Rocco sono fedelmente ripetute in un disegno di Carpaccio per un polittico, oggi conservato a Copenaghen, si può avanzare un'ipotesi seducente: che il formato originale del polittico, così come nel disegno, fosse costituito dalle tre tavole supertisti, in cui i santi compaiono a figura intera, nel registro inferiore. Ridolfi però chiarisce che san Cristoforo era il titolare dell'altare ed era collocato al centro dell'insieme; e perciò anche il San Paolo doveva essere a figura intera, collocata con le altre in una fila di cinque sullo stesso registro. Si può presumere che l'opera fosse stata commissionata dallo sconosciuto donatore raffigurato nella tavola di San Rocco; non raggiunge i massimi vertici qualitativi, ma è probabile che per essa Carpaccio abbia fatto ricorso alla collaborazione della bottega». Sulla questione della committenza e identificazione dell'offerente interviene con un saggio mirato Finocchi Ghersi (1999, pp. 455-461) al quale si rinvia.

- ⁶ Nella chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta di Grumello de' Zanchi presso Zogno (Bergamo), si conservano attualmente nella cappella laterale di sinistra i seguenti scomparti di polittico smembrato assegnati a Vittore Carpaccio: *Dio Padre benedicente*, *San Giacomo Maggiore* (cm 98x39), *San Giovanni Evangelista* (cm 98,9x37,4), *Sant'Antonio abate* (cm 49,2x46), *San Girolamo* (cm 50,3x45,5). Evidentemente il polittico è privo dello scomparto centrale. Si è ipotizzato vi fosse raffigurata l'assunzione di Maria Vergine a motivo della dedicazione della chiesa, e si è pensato anche ad un'immagine scultorea lignea F. Rossi (1980, pp. 77-99). I due santi a figura intera costituiscono gli scomparti di destra, pertanto si deve dedurre trattarsi di un pentittico, quale dovesse essere la tipologia dello scomparto centrale. La questione della collocazione dei due scomparti con santi eremiti a figura intera in paesaggio ha ricevuto diverse soluzioni, come nella predella o addirittura come elementi di centro (secondo la ricostruzione proposta fino agli anni trenta del secolo scorso). Particolarmente motivata è quella di Humfrey (1991 p. 134 cat. 41), anticipata anche da Muraro (1966, pp. LXVIII-LXXI) che la risolve facendo riferimento al sopra citato modelletto disegnativo per polittico di Copenaghen. Pertanto potevano trovare posto nell'ordine superiore, al modo del san Francesco che riceve le stimmate e del san Girolamo nel deserto che si rappresenta in quel caso. Tuttavia essa va vagliata alla luce del fatto che l'immagine del Dio Padre benedicente entro lunetta non poteva stare a pari altezza nel secondo ordine, per via della gerarchia iconografica e della forma a lunetta, come nel disegno di Copenaghen avviene con un terzo scomparto di formato rettangolare perché vi si rappresenta la Madonna con il Bambino. Cfr. Fossaluzza, in *La collezione Cagnola* 1998, pp. 148-151. La più dettagliata proposta di ricostruzione del polittico spetta anche a Scarpa 1989, pp. 110-120. L'autore prende in considerazione (per escluderlo) che facessero parte del complesso, come supposto da Lauts (1962, pp. 29, 237-238 cat. 32, 33) le due tele con l'*Allegoria della Temperanza* (cm 108,5x55,5) e l'*Allegoria della Prudenza* (cm

108,5x55,5) Atlanta (GA), High Museum of Art, Samuel H. Kress Collection, rispettivamente nn. 58.35, 58.36. Esclude la paternità di Carpaccio, come già supposto in precedenza dallo studioso (Scarpa 1984, pp. 133-135; *Idem* 1987, pp. 383-401, fig. 8), della lunetta del *Dio Padre benedicente* collegato a un disegno ora al J. Paul Getty Museum (Turner - Plazotta 1997, pp. 23-25 cat. 10) che reca nel verso l'immagine stante (parziale) di *Cristo risorto* (il Redentore). Suppone che la lunetta attualmente presente a Grumello sostituisca, provenendo da altro polittico, quella che si ipotizza essere l'originaria individuata presso la Collezione Cagnola di Gazzada (Varese). Va ribadito che lo stato di conservazione e la qualità della tavola Cagnola rende difficile l'abbinamento con quanto resta del polittico di Grumello. I rapporti con questo vanno poi chiariti entro una ricostruzione complessiva che non ha ricevuto ancora definizione, ma ragionate proposte.

Rispetto a quanto osservato in passato da chi scrive a proposito del dipinto Cagnola datato nella seconda metà dell'ultimo decennio del Quattrocento (al pari del polittico di Grumello) si osserva ora come la lunetta del *Dio Padre benedicente* sia comunque di estrazione 'carpaccesca', almeno in certa misura. Nell'evidentissimo scarto ideativo e qualitativo rispetto alle figure dei due santi del registro principale, sembra in ogni caso che in esso si tenga conto del livello stilistico specie degli ultimi teleri del ciclo delle *Storie della vita della Vergine* per la Scuola di Santa Maria degli Albanesi a Venezia appartenenti al primo decennio del Cinquecento (Humfrey 1991, pp. 80-88, cat. 17, 17a-17f). Tuttavia si tratta di una derivazione da modi carpacceschi oramai remoti in uno stile che risente di un più moderno modello di stile rappresentato da Palma il Vecchio. Sotto questo profilo la lunetta può essere ritenuta compatibile stilisticamente con gli altri due scomparti di polittico presenti nella chiesa parrocchiale di Grumello riconducibili a Francesco Rizzo da Santacroce nella sua fase tarda. Essi si inseriscono nella ricostruzione del catalogo di due distinti maestri ritenuti operanti nelle valli bergamasche, in particolare in Val Brembana, che si caratterizzano per la ricezione dello stile di Palma, denominati con la formula di comodo di Maestro di Grumello e Maestro di Dossena o come «colaboratore brembano del Palma» da F. Rossi 1979², pp. 51-53, 70; *Idem* 1981, pp. 37-46; *Idem* 1991, p. 238. Il catalogo dei due anonimi maestri di fatto confluisce in quello della fase tarda di Francesco di Bernardo, detto Francesco Rizzo da Santacroce, grazie agli studi di Rowlands 1999, pp. 11-29; Tempestini 2001, pp. 43-50; *Idem* 2007, pp. 91-92.

Sono da considerare seriamente le affinità che sono state riscontrate fra il modelletto disegnativo di Copenaghen, il polittico di Santa Fosca del 1514 e gli scomparti superstiti del polittico di Grumello, con conseguente collocazione cronologica in tale momento anche per quest'ultimo. Tuttavia si propende ad accettare il 1514 come terminus *ante quem*, poiché si ravvisano esiti stilistici, specie nella qualificazione del disegno, che possono ancora ricondurre ai primi

due teleri del ciclo di *Storie di santo Stefano* ('*Ordinazione*' di Berlino e *Predica di santo Stefano* del Louvre), alla *Presentazione di Gesù al tempio* già in San Giobbe (Venezia, Gallerie dell'Accademia), con conseguente anticipazione al 1510-'11 circa.

Alla luce di questa problematica tuttora aperta si propone un ragguaglio bibliografico su tale polittico parzialmente conservatosi che ha inizio con Crowe - Cavalcaselle 1871, II, pp. 542-543 nota 3; *Idem* 1912, III, p. 443 nota 1: «Executed in the spirit of Francesco's Rizzo's earlier works, these panels have much of the style which marks Basaiti, and are almost above the level of Santa Croce». Si veda poi Pinetti 1931, p. 491: frammenti di un polittico disperso, opera di ignoto bergamasco, principio sec. XVI. Un pronunciamento importante è quello nella recensione a Fiocco di Longhi (1932, pp. 7 fig. 2, 8) p. 8: «E perché, terminata la defenestrazione degli apocrifi, siamo sulla via più grata delle aggiunte, proviamoci ad accrescere di qualche bell'inedito il catalogo del grande pittore. In Valle Brembana, nella Sagrestia della Parrocchiale di Grumello de' Zanchi, frazione di Zogno, alcuni comparti di polittico con i Santi Giovanni Evangelista, Giacomo, Gerolamo e Antonio, oltre una lunetta col Padre Eterno, sebbene ascritti fin qui ad ignoto bergamasco, sono opera stupenda del Quattrocento perché il volto patetico del San Giovanni è il modulo che conosciamo nel *Cristo che versa sangue* (del 1496), tornato da Vienna a Udine. Torreggianti sur una veduta di lago, da una ribalta marmorea dove l'ombra striscia lucida e leggibile, questi due Santi ci appaiono fra i più belli del maestro. Che eleganza dottorale nel panneggio del San Giacomo mentre sembra iniziare una lettura in punta di forchetta; e nel San Giovanni che passione incantata; e che plastica bellezza nei panneggi, ispirati, dieri, dagli scultori dalmati e dal Rizzo; e in quel motivo del braccio e della mano involtati nel manto: un pensiero formale tanto caro a tutti i grandi italiani da Giotto in poi. I due scomparti d'altra misura con gli eremiti Antonio e Gerolamo, son due perfette poesie 'laghiste', e le gusteremmo più in pace, tenuemente venate com'erano dei fusti esilissimi, prediletti del Carpaccio, se una mano più tarda di circa un secolo, manierosa e spedita, non vi avesse aggiunto, per voluttà di superfluo, qualche spruzzo di fronde».

Se ne occupano successivamente Fiocco 1932, pp. 120, 122, 123 fig. 10: conferma la datazione di Longhi; *Idem* 1934, pp. 113-114; Berenson 1936, p. 117: opera eseguita dall'artista in gran parte; van Marle 1936¹, XVIII, pp. 300-301: datazione al 1514 circa; Fiocco 1942, pp. 33, 89; Pignatti 1955, pp. 114-115, 132 fig. 109: datazione 1510-1514; Berenson 1957, I, p. 59; Fiocco 1958¹, pp. 11, 31, fig. 83; Perocco 1960, pp. 21, 52-53, tavv. 76-79; Pallucchini 1961, pp. 22, 30, 31; Lauts 1962, pp. 29, 242-243 cat. 53A-E, tavv. 68-70; A. Pallucchini 1963, p. 13; Robertson 1963², fig. 4; Vertova 1963, p. 145; Zampetti 1963, pp. XXXII, XLIII, LIX nota 1, 103 cat. 20, 104-106 figg. 20, 20a, 20b: ultimo decennio del Quattrocento;

Bonicatti 1964, p. 196: associati al polittico di Zara con datazione nella prima metà degli anni novanta del Quattrocento. In particolare Muraro (1966, pp. LXVIII-LXXI) conferma la datazione al 1496 circa, approfondisce il problema dello stato di conservazione e della qualità materica, «questo polittico non può essere datato in modo unitario; gli unici scomparti che possono venire confrontati con dipinti sicuri di Carpaccio sono le figure di San Giacomo e San Giovanni, giustamente avvicinate al Cristo di Udine del 1496».

Si prosegue con i pronunciamenti di Zampetti 1966, pp. 68-69 cat. 29, fig. 29: fine Quattrocento o primi anni del Cinquecento; Perocco 1967, p. 93 cat. 15; Sgarbi 1979, p. 38, cat. 14, tav. 14; F. Rossi 1980, pp. 77-99; Pedrocchi 1983, pp. 148, 149 figg. 6-9; Scarpa 1989, pp. 110-120: circa 1992-'93.

Per Humfrey (1991, pp. 134-135 cat. 41) la datazione è da fissare al 1514 circa: «i paesaggi nelle due tavole più piccole, che echeggiano Palma e Giorgione, si possono avvicinare a quelli di Gioacchino e Anna del 1515 e della Fuga in Egitto» opere rispettivamente della Gallerie dell'Accademia di Venezia e della National Gallery di Washington, qui di seguito illustrate. Pinna (1994, p. 205 cat. 16) ritorna alla datazione 1496-1505 circa, basata su confronti con opere di Bellini e Cima. Si veda inoltre la menzione di Gentili 1997, p. 530. Fossaluzza, in *La collezione Cagnola* 1998, pp. 148-151: datazione nella seconda metà degli anni novanta, ma qui posticipata di circa un decennio. Sul polittico e la sua ricostruzione si rinvia alla scheda siglata di G. V., in *Bergamo. L'altra Venezia* 2001, pp. 74-75 cat. 12. I due scomparti con sant'Antonio abate e san Girolamo sono presentati con la formula cautelativa «attribuiti a» Carpaccio.

⁷ A questi scomparti di polittico si è fatto cenno nel capitolo relativo alla fortuna critica del 'polittico' di Pozzale, cfr. pp. 99, 115 nota 4.

⁸ I due scomparti sono relizzati su tavola, cm 110x35 ciascuno. Sono appartenuti alla Collezione Basilio di Trieste, fecero poi parte della Collezione Luigi Bonomi di Milano (1932-1933), in seguito alla Collezione Contini Bonacossi di Firenze. Furono restaurati nel 1932-1933 da Mauro Pelliccioli. Giungono al museo serbo fra le opere scelte dalla commissione per i risarcimenti dei danni della Grande guerra.

Sono scelti per l'esposizione alla mostra d'arte antica di Trieste del 1924 dove figurano come appartenenti alla Collezione Basilio, cfr. *Catalogo* 1924, p. 47 cat. 46. Sono proposti con cautela quale opera di scuola veneta del principio del secolo XVI, ma che risente la maniera derivata da Vittore Carpaccio.

Si vedano in seguito le seguenti voci bibliografiche Berenson 1957, I, p. 57; Fiocco 1958¹, p. 31, figg. 93a-93b; Perocco 1960, p. 74, tav. 163; Lauts 1962, p. 252 cat. 84-85; Zampetti 1963, p. 338; Ambrožić 1964, pp. 162-165; Muraro 1966, p. CLXXXVIII; Perocco 1967, p. 109 cat. 59; Humfrey 1991, p. 151 cat. 54; Pinna 1994, p. 228 cat. 45. Secondo quest'ultimo studioso, che data i due scomparti al 1514-'18 «è il confronto con il *San Rocco* del Polittico di Pozzale (...) a fornirci gli elementi di valutazione più interes-

santi, oltre a un probabile termine *ante quem* (1519). I due dipinti chiariscono infatti che la loro matrice prima va cercata in Cima da Conegliano, dal quale doveva certo derivare anche il San Sebastiano del Polittico di Santa Fosca debolmente replicato nell'esemplare di Belgrado. È plausibile ritenere che nell'ideazione dell'intero polittico di cui facevano parte le tavole serbe Carpaccio abbia pensato al Tritico di Mestre del Cima, dove la figura centrale di *Santa Caterina d'Alessandria* veniva affiancata da due pannelli più bassi con le immagini di *San Sebastiano* e *San Rocco*. Dal *San Sebastiano* di Mestre oggi al Musée des Beaux-Arts di Strasburgo, deriva anche l'espressione attonita di quello di Belgrado, mentre sulla posa del *San Rocco* ha svolto un ruolo determinante il ricordo del *San Giovanni* (ben visibile anche nel volto del San Rocco di Pozzale) nella pala della Madonna dell'Orto, altro capolavoro di Cima ben noto a Carpaccio (...). Queste tarde presenze dell'influenza di Cima da Conegliano nell'arte del Carpaccio, verificabili soprattutto nel saldo modellato e nelle accese cromie del San Rocco, spingono a datare le tavole non troppo lontano dai polittici 'bergamaschi', un po' prima cioè di quel *Martirio di santo* dal quale Ambrožić (1964, p. 165) suggerisce che abbia estratto lo sfondo campestre». Il collegamento proposto con l'opera del Cima, se non è del tutto da escludere in via generale, si ritiene in realtà piuttosto forzata con questa risoluzione. Sui due scomparti si veda inoltre Gentili 1997, p. 531; *Da Carpaccio* 2004, p. 22 catt. 7-8.

⁹ Ragghianti 1936, p. 278.

¹⁰ *Idem* 1936, p. 279.

¹¹ Berenson 1916¹, pp. 1-8; *Idem* 1916², pp. 123-129; von Hadeln 1925, pp. 17 segg.

¹² Ragghianti 1936, p. 277. Per le qualità «precorritrici e personalissime anche rispetto alle tendenze venete più avanzate» dei disegni di Carpaccio, Ragghianti riporta questa frase di Fiocco (1931¹, pp. 22-23). Sul significato dei disegni in Carpaccio basti qui il rinvio a Tietze - Tietze Conrat 1944, pp. 138-148; al saggio introduttivo al catalogo critico del *corpus* di Muraro 1977¹, pp. 9-25.

¹³ Per tali problematiche si rinvia a Tietze - Tietze Conrat 1944, pp. 138-148; Lauts 1962; Pignatti 1972; Muraro 1977¹, pp. 19-20. Per le fonti grafiche Fletcher 1973, p. 599; Marshall 1984, pp. 610-620. In generale sul procedimento ideativo si veda Ames Lewis 1990, pp. 675-683; Brooke 2004, pp. 303-314. Sono utili le osservazioni proposte sotto questo profilo a proposito dell'attività del Cima disegnatore di Blass-Simmen 1994, pp. 145-165.

¹⁴ Il polittico su due ordini attualmente composto da sei tavole (una delle quali firmata) eseguito per la cattedrale di Sant'Anastasia di Zara, in passato è stato assegnato più spesso tra il 1480 e il 1487, ma con proiezioni recenti addirittura al 1520 circa (Pinna 1994, pp. 237-238 cat. 59), in relazione al contesto in cui fu pubblicato per volontà del canonico Martino Mladošić che apre, tuttavia, a diverse soluzioni. Per la problematica della datazione del polittico di Zara si fa riferimento in questa occasione unicamente alla

puntuale ricostruzione delle diverse posizioni critiche, le quali giustificano datazioni nell'arco di un quarantennio, utilmente affrontata da Pinna (1994, pp. 237-238 cat. 59) anche se non se ne condividono le conclusioni. Più di recente affronta il problema tenendo conto, in specifico, dei documenti sulla realizzazione della cornice Ivo Petricoli 2003, pp. 217-219; *Idem* 2005, pp. 207-216. Si fa riferimento e si valorizzano concretamente le informazioni di Kukuljević Sakcinski 1997 [1873], p. 427. L'illustrazione dopo il restauro di alcuni scomparti (per altri esso è in corso), la ricostruzione critica e l'appoggio alla datazione del 1493 spetta a Tomić, in *Tizian* 2011, pp. 101-108 cat. 13.

Il sostegno su base stilistica alla datazione 1493 spetta, da ultimo, a Fossaluzza 2012², pp. 21-29 (in corso di stampa), nel contesto di una revisione della fase iniziale del maestro. Nell'occasione, è avanzata la datazione coincidente per la tavola raffigurante il *Compianto di Cristo*, già Collezione Contini Bonacossi, di recente individuata sul mercato antiquario statunitense, che in passato si è ritenuto potesse costituire la cimasa del polittico zaratino, ipotesi che merita il vaglio.

¹⁵ Nel celebre dipinto (olio su tela, cm 145x185, cat. 23A) è rappresentato il Cristo morto disteso sul cataletto disposto in primo piano in parallelo al piano di osservazione. Nel vasto paesaggio in cui si svolge la scena, il sepolcro ricavato sulla roccia è posto su un piano più lontano a sinistra. Al di sopra si vede il Calvario sulla cui sommità sono ancora innalzate le croci. Cristo è disteso sulla pietra dell'unzione sopra un bianco lenzuolo, un drappo rosso ricopre un basso cuscino che ne solleva un poco il capo. Ha le mani raccolte sul ventre, è cinto dal perizoma bianco; si scorge la ferita al costato e la piaga del chiodo sul piede destro. Il catafalco è sostenuto da una pietra sagomata di colore rosso venata di bruno e agli angoli da quattro sostegni di legno a profilo mistilineo. Attorno il terreno è costellato di teschi umani e di animali, da frammenti di corpi, tra essi vi è la corona di spine; sulla sinistra la parte superiore di un corpo è appoggiata ad una stele spezzata. Sotto l'albero retrostante che presenta un ramo rigoglioso e un ramo recante rade foglie è seduto un vecchio, identificato con Giobbe, che sostiene il capo con la mano sinistra appoggiandosi con il gomito. A destra, su un piano inferiore più lontano lungo il sentiero, sta Giovanni colto di spalle mentre si trattiene il capo in segno di dolore. A terra la Vergine svenuta è sorretta da una donna. Sul sentiero che si snoda in lontananza popolato di molti personaggi vi è la Maddalena che reca il vaso degli unguenti. Sulla sinistra, davanti al sepolcro due uomini col turbante cercano di spostare il masso che ne chiude l'ingresso; a destra un vecchio posa un bacile su un masso: è identificato con Nicodemo colto in abiti moderni. Questa è una descrizione riassuntiva del soggetto, l'interpretazione iconografica poi è del massimo impegno specie per le implicazioni teologiche. Si menzionano i contributi di Millet (1916) e Hartt (1940, pp. 25-35). Quest'ultimo affronta anche lo studio delle scritte

ebraiche delle lapidi raffigurate nel paesaggio. Sulla figura di Giobbe seduto in meditazione sotto l'albero si veda Meyer 1954 (pp. 21-31). Per quanto riguarda la pietra dell'unzione è importante lo studio di Graeve 1958, pp. 223-238. Una dettagliata analisi iconografica e iconologica del dipinto di Berlino cat. 23A è stata recentemente proposta in due occasioni da Mori 1990, pp. 164-200; *Eadem* 1991, pp. 30-36. La studiosa tiene conto e offre una rassegna bibliografica dei singoli problemi iconografici. Il dipinto è attestato dal 1632 presso la Collezione di Roberto Canonici di Ferrara, come opera di Andrea Mantegna. È da notare che sul profilo superiore del basamento del catafalco, vi è la firma apocrifia tuttavia antica, eseguita in oro a pennello a caratteri lapidari: «ANDREAS. MANTINEA. F(ECIT)». Compare nell'inventario di tale anno edito dal Campori (1870, pp. 104 segg., 117). Presso questa collezione è registrata con la stessa attribuzione anche il dipinto dello stesso Carpaccio raffigurante *I santi Giobbe e Girolamo che meditano sulla morte di Cristo (Meditazione sulla Passione)*, ora New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 11.118. Il dipinto è ricordato presso questa collezione da Crowe e Cavalcaselle (1871, I, p. 212 nota 4), Molmenti (1885, pp. 82-83), Kristeller (1901, p. 448). Sulla dispersione della raccolta si veda Barbantini (1906, pp. 28-32, 33 segg., 61, 82), e Padovani 1954, pp. 132-136. Fu acquistato dai musei berlinesi nel 1905. Spetta a Crowe e Cavalcaselle (1871, I, p. 212 nota 4) l'assegnazione a Vittore Carpaccio: «This picture is in the style of Carpaccio or his school, the reddish tone varying slightly from his. If not Carpaccio, the author might be Michele da Verona». Molmenti (1885, pp. 82-83) la conferma. Bode (1905², pp. 15-18, 25) illustra l'opera facendo riferimento tra le opere del Carpaccio al *San Giorgio che uccide il drago* della Scuola di San Giorgio degli Schiavoni di Venezia e alla *Dormitio Virginis* della Galleria dell'Accademia di Vienna (ora Venezia, Ca' d'Oro). Lo stesso Bode (1905¹, pp. 145-147) aggiunge successivamente un riferimento comparativo con la *Sacra conversazione* del Museo di Caen (ora Avignone, Musée de Petit Palais), la *Sacra conversazione* a mezze figure delle stesse collezioni berlinesi n. 14 (perduta nel 1945) e con il *San Paolo apostolo* della chiesa di San Domenico a Chioggia del 1520. Confermando questi stessi riferimenti di Bode, Molmenti (1905, p. 160) colloca l'opera all'ultimo periodo di attività di Carpaccio. Ricordata nei contributi di Schubring (1905, p. 156) e Barbantini (1906, pp. 28-32, 33 segg., 61, 82), l'opera è assegnata agli ultimi anni anche da Ludwig - Molmenti (1906, pp. 289-291). Per Fry (1908, p. 502 nota) è da collocare invece «to the early of middle period of his career». È considerato opera tarda in *Königle Museen* (1906, p. 59), da Bode (1909, p. 67) e da Hans Posse (1909, p. 110). Phillips (1911, pp. 144-152) collega al dipinto della galleria berlinese la tavola della *Meditazione sulla Passione* che reca ugualmente la firma apocrifia del Mantegna nota in seguito alla esposizione presso la Royal Academy di Londra nel 1881

(ora New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 11.118), riconoscendo le due opere alla fase di attività del Carpaccio nel primo decennio del secolo. Il dipinto n. 23A di Berlino è ricordato tra le opere del Carpaccio da Borenius (in Crowe - Cavalcaselle 1912, I, pp. 212-213 nota 4), da von Hadeln (1912², p. 37) che lo data al secondo decennio, da A. Venturi (1915, VII/IV, pp. 728, 729 fig. 464, 730) che lo data all'epoca del ciclo di San Giorgio degli Schiavoni, da Berenson (1916³, pp. 157, 159), che conferma questa collocazione cronologica. È quindi illustrato da Gilles de la Tourette (1923, pp. 145 segg., tav. 13) e Hausenstein (1925, pp. 21, 137-141, tav. 66) che lo data tra 1505 e 1510. von Per Bode 1931, p. 84: «Aus der späten Zeit des Meisters». Fiocco (1931¹, pp. 49, 50, p. 83, tav. CXC; 1931², p. 237) avvalora la datazione più tarda facendo riferimento alle portelle d'organo della cattedrale di Capodistria del 1523. Ritiene preparatorio per la figura del Cristo disteso il disegno del Gabinetto dei disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze n. 156 (cfr. Tietze - Tietze Conrat 1944, p. 43 cat. 75; Muraro 1977¹, p. 37, fig. 1 19). Berenson (1932, p. 133; 1936, p. 115; 1957, I, p. 57) include il dipinto di Berlino cat. 23A tra le opere del Carpaccio senza indicazione cronologica.

Su altra posizione si dichiara van Marle (1936¹, XVIII, pp. 260-262, fig. 157) che trova ripetuta la figura di Giovanni nella tela per la Scuola degli Albanesi raffigurante la *Dormitio Virginis* (l'apostolo in primo piano alla destra), e mette in evidenza le connessioni stilistiche con opere di Bellini, datando l'opera nel primo quinquennio del secolo. Pignatti (1955, pp. 141, 161, 169 fig. 142) sostiene una datazione tarda, facendo riferimento, per quanto riguarda i caratteri stilistici del paesaggio, a quello della *Lapidazione di santo Stefano* di Stoccarda del 1520. Lacotte (1956, p. 42) anticipa la datazione del dipinto di Berlino cat. 23A, della *Meditazione sulla Passione* di New York, della *Sacra conversazione* di Caen (ora Avignone) agli ultimi anni del Quattrocento, tra il ciclo delle *Storie di sant'Orsola* e quello delle Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.

Si veda in seguito Fiocco (1958¹, pp. 11, 33, fig. 106) e Pignatti (1958¹, pp. 52, 98 fig., 99) che data il dipinto al 1510 circa. Anche Perocco (1960, pp. 23, 64, tavv. 124-125) lo propone assieme la *Meditazione sulla Passione* di New York all'epoca delle *Storie di san Girolamo* della Scuola di San Giorgio degli Schiavoni. Pallucchini (1961, pp. 19, 31, 32, 51 fig. 58) sostiene una datazione anticipata tra la fine del Quattro e i primi del Cinquecento sia per il dipinto cat. 23A di Berlino che per la *Sacra Conversazione* di Caen e la *Meditazione sulla Passione* di New York. Lauts (1962, pp. 37-38 nota 32, 235, 238 cat. 36, tavv. 133-135) accetta una datazione sul 1505. Essa è ribadita nel catalogo della mostra di arte veneziana tenutasi a Stoccolma nel 1962-1963 (*Konstens* 1962, pp. 78-79 cat. 73). Il confronto reso possibile in tale occasione tra il dipinto di Berlino, la *Disputa di santo Stefano tra i dottori nel Sinedrio* della Pinacoteca di Brera di Milano del 1514 e la *Lapidazione di santo Stefano* della Staatsgalerie di Stoccarda permettono

a Valcanover di sostenere per il dipinto qui considerato la datazione al 1515-1520. Zampetti (1963, pp. XLVI, LX, 238-244 cat. 52, tavv. 52, 52a-52c, 338) illustra l'opera senza esprimersi sulla datazione. Brunetti (1963, p. 352) avanza quella del 1514-1515. Marini (1963, p. 232) si limita a escludervi la componente ferrarese.

Muraro (1963 pp. 230-235) vi riscontra elementi beliniani e data il dipinto circa il 1510, in riferimento alla *Presentazione di Gesù al Tempio* già nella chiesa di San Giobbe a Venezia (ora Gallerie dell'Accademia, inv. 314). Anna Pallucchini (1963, p. 15 tav. XVI) conferma il dipinto di Berlino circa il 1505 trovandolo «molto prossimo per la tonalità atmosferica e per il gusto descrittivo al S. Gior gio che uccide il drago» della Scuola degli Schiavoni di Venezia o al *Ritratto di cavaliere* della Collezione Thyssen Bornemisza di Madrid, firmato e datato 1510. Allo stesso momento assegna anche il celebre *Ritratto di due dame* del Museo Civico Correr di Venezia (inv. 46) e la *Sacra conversazione* di Caen (ora Avignone). Muraro (1966, pp. CLX-CLXV, CCXIV, CCXXX-CCXXXIV) data la *Meditazione sulla Passione* di New York al 1507-1508 collegandovi il *Cristo morto con la Madonna, Giuseppe d'Arimatea e Giovanni* già della Collezione Contini Bonacossi di Firenze, avanza pertanto la collocazione del dipinto della galleria di Berlino cat. 23A tra le opere più tarde del Carpaccio riferendosi, in particolare, alla *Lapidazione di santo Stefano* della Staatsgalerie di Stoccarda per la quale ricorda la data non più leggibile come 1515 o 1520. Zampetti (1966, pp. 82-83 cat. 57, fig. 57) sostiene una datazione tarda dell'opera verso il 1520, distanziandola notevolmente dalla *Meditazione sulla Passione* di New York. Perocco (1967, pp. 106-107 cat. 51) data l'opera al 1510, o tendenzialmente più avanti. Pignatti (1970, pp. 11, 60 fig., 62) ribadisce la datazione sul 1520 che riconosce anche alla *Lapidazione di santo Stefano* di Stoccarda, associandovi inoltre la *Sacra conversazione* di Caen (ora Avignone).

Klessmann (1971, pp. 166-167) ripropone la datazione al 1505 circa. Una datazione 'precoce' nell'ultimo quinquennio del Quattrocento è ribadita ancora da Laclotte - Mognetti (1976, cat. 49). La datazione circa il 1520 è ultimamente accettata da Sgarbi (1979, pp. 40, 50, 51, cat. 40, tav. 40), da Humfrey (1991, pp. 147-148 cat. 51), 1515-1520. Conferma quella sul 1505-1507 Gentili (1996¹, pp. 37-38; 1997, pp. 529, 530). Le ultime edizioni del catalogo della Gemäldegalerie di Berlino sostengono la datazione del 1505 circa, cfr. *Katalog* 1975, p. 91; *Catalogue* 1978, p. 95; *Gemäldegalerie* 1986, p. 21.

¹⁶ La pala recava l'iscrizione su due cartellini ai lati del trono: VICTOR CARPATIVS VENETVS PINXIT; MDXVIII. Nella letteratura critica non sono mai indicate le misure. Fu eseguita per la chiesa di San Giovanni Evangelista di Brescia ed è qui ricordata da Averoldo 1700, pp. 79-80; 80: «Le figure sono di esquisito disegno, e colorito, e con tutto vi si veda la diligenza del pittore, ad ogni modo sono assai morbide, sicche per essere ben custodita la tavola, pare

fatta molto tempo dopo, avendo potuto resistere per la forza dell'impasto al lungo giro de gl'anni. Leggete il nome dell'autore: Victor Carpathius Venetij - 1519». In base alla testimonianza di Carboni (1760, p. 50) nel 1760 la pala si trova ancora in San Giovanni: «Nella Sagrestia. Il Quadro della B. Vergine sedente col Bambino in Braccio, in mezzo a due Santi Cavalieri armati (creduti i Santi Faustino e Giovita) è opera di Vittore Carpazio, come dimostra l'iscrizione seguente: Victor Carpathius Venetijs 1519». Solo il secolo dopo risulta di nuovo segnalata da Brognoli (1826, p. 201) che la vede presso i fratelli Averoldi in Contrada San Carlo n. 1715; e da Sala (1834, p. 120) in Galleria Averoldi, ma senza offrirne la descrizione. La pala è ricordata da Crowe-Cavalcaselle 1871, I, p. 213 nota 1; *Idem* 1912, I, p. 213 nota 2; Borenius, in Crowe - Cavalcaselle 1912, I, p. 213 nota. Il foglio con il disegno e appunti di Cavalcaselle è edito da Moretti 1973, p. 102 cat. 81, fig. 81. Si tratta di una testimonianza importante riguardo alle dimensioni, «tavola grandezza naturale», ai colori, allo stato di conservazione: «carni spellate». Morelli (1880, p. 253; 1886, p. 224) la cita occupandosi del disegno di Dresda. Molmenti (1885, p. 80) ne attesta la perdita: «A Brescia in casa Averoldi esisteva una Vergine fra i santi Faustino e Giovita, in un paesaggio, tra angeli che suonano instrumenti ai piedi del trono. Il quadro, venduto nel 1869 a un antiquario milanese, passò poi a Parigi, ove andò perduto per un incendio durante la Comune». Si veda in seguito Ludwig - Molmenti 1906, p. 265.

La segnalazione più articolata dell'opera spetta a Maguzzi Valeri (1913, p. 72) che ne pubblica la fotografia, probabilmente unica testimonianza visiva del dipinto, resa disponibile da Carlo Manziana di Brescia che l'aveva ottenuta da un discendente della famiglia Averoldi. Il dipinto che si dice proveniente dalla sacrestia della chiesa di San Giovanni Evangelista, passa nella Collezione Averoldi che lo vendono a un antiquario milanese nel 1869 per 17.000 lire, il quale a sua volta lo cedette alla National Gallery di Londra dove non giunse mai. L'autore ricorda come il dipinto andò perduto durante il naufragio della nave che attraversava la Manica. Secondo lo studioso «la composizione ricorda quella del quadro sull'altare della chiesa di San Francesco a Pirano del 1518, al quale tuttavia il pittore, per ragioni di opportunità, ha dato maggiore sviluppo e maggiore numero di figure [...]. Il disegno di Dresda presenta maggior semplicità di particolari in confronto al quadro: le pieghe vi sono più poche e ideate con certa grandiosità, così che le due figure dei santi protettori di Brescia presentano qualcosa di severamente scultoreo. Nel tradurre la prima idea sulla tavola il pittore diede loro maggiore delicatezza di linee ed eleganza, quasi leziosità di atteggiamenti; le pieghe si moltiplicarono e si ammorbirono, il trono della Vergine si arricchì di un più ricco tappeto a rosoni, la gradinata che aggiunge maestosità al trono stesso, rese più accessibile e nobile, così che i tre angioletti musicanti meglio vi si accomodarono per la loro piccola musica celeste. E dietro il gruppo, in luogo di una catena di monta-

gne rocciose, ripetizione di un motivo arcaico, il gentile pittore innalzò un'aguzza montagna tutta coperta di castellucci abbondanti di torri che dev'essere riprodotta dal vero. Chi sa che armonia di colorito e che sfolgorio di tinte rendevan piacente la tavola destinata all'ammirazione perpetua dei bresciani mostrando loro ef fige dei protettori della città! La tragedia che causò la scomparsa di un quadro che non avrebbe mai dovuto essere allontanato dalla città e che, come gli antichi Penati, doveva essere conservato religiosamente, sembra quasi un castigo per l'audace manomissione di un'opera dovuta al pittore che fu chiamato a suoi tempi quasi anco lo fradel del Zambelin».

Sul dipinto si veda in seguito A. Venturi 1915, VII/IV, pp. 750-752, 753 fig. 480; Hausenstein 1925, p. 145, tav. 68; Fiocco 1931¹, pp. 46, 82, 90, tav. CLXXXa; van Marle 1936¹, XVIII, p. 320-322; Fiocco 1942, pp. 48, 84, 93, tav. CLXXX; Pignatti 1955, pp. 157, 161; Berenson 1957, I, p. 57; Fiocco 1958¹, p. 32; Perocco 1960, pp. 39, 78; Lauts 1962, p. 255 cat. 97, tav. IX-a; Zampetti 1963, p. LXIII; Muraro 1966, p. 80: lo pone tra le opere perdute, tratta praticamente solo del disegno di Dresda; Zampetti 1966, p. 94: lo cita nelle notizie storiche; Perocco 1967, p. 112 cat. 70: riscontra che l'angelo musico a destra ripete quello dipinto da Giovanni Bellini (1488) nel trittico per la chiesa veneziana dei Frari; Moretti 1973, p. 102 cat. 81, fig. 81; Muraro 1977¹, p. 37, fig. 93a; Sgarbi 1979, pp. 16, 55, 60 nota 113; Brejc 1983, p. 24; G. Agosti 1991, pp. 60-61; Pinna 1994, pp. 236-237 cat. 58; Gentili 1997, p. 531; Parma 2001-2002, pp. 68 nota 1, 91-92 cat. 6; Sgarbi 2005, p. 41.

¹⁷ Penna e inchiostro marrone, acquerellature marroni, tracce di matita nera, carta bianca filigranata; mm 292x235; inv. C 271.

Per la completa bibliografia e discussione della fortuna critica di quest'opera si rinvia all'ottima scheda di Lorenza Melli 2006, pp. 86-90 cat. 15. Si vedano almeno fra le varie menzioni quelle di Morelli 1880, pp. 252-253, *Idem* 1886, pp. 223-224: attribuisce il disegno a Vittore Carpaccio e lo reputa schizzo della pala Averoldi. La pubblicazione del disegno da parte di quest'ultimo è subito ripresa da Tedeschi (1886, pp. 115-117) in un articolo de «La Provincia dell'Istria» per elogiare il Carpaccio e portare acqua al suo mulino sui natali del pittore. Si veda inoltre Molmenti 1893, p. 88 nota 4; Colvin 1897, p. 194; Ludwig - Molmenti 1906, pp. 264 fig., 265; Borenius, in Crowe - Cavalcaselle 1912, I, p. 213 nota; Malaguzzi Valeri 1913, p. 72; von Hadeln 1925, p. 54, tav. 46: modello; Hausenstein 1925, tav. 68; Fiocco 1931¹, pp. 46, 82, tav. CLXXXb; *Idem* 1942, pp. 49, 84, tav. CLXXX; Tietze - Tietze Conrat 1944, pp. 149-150 cat. 596; Pignatti 1955, pp. 157, 161, 166 fig. 140; Fiocco 1958¹, p. 32, fig. 110; Lauts 1962, p. 267 cat. 10, tav. 195; p. 255 cat. 97, tav. IX-a: a proposito della pala Averoldi; pp. 40, 249 cat. 76, tav. 177: per un confronto con la pala di San Vidal; Perocco 1960, p. 78; Pignatti 1963, p. 51; Zampetti 1963, p. 304 cat. 23, fig. 23; Muraro 1966, pp. 80, 108, CCLX;

Perocco 1967, pp. 112, 113 fig.; Pignatti 1972, p. 23; Pinna 1994, p. 237 Baldissin Molli 2000, p. 313.

Fra queste voci assume importanza quella di Muraro (1966, p. 80; *Idem* 1977¹, pp. 36-37, fig. 93) per l'articolazione dei pareri. Nella monografia del 1966 lo studioso giudica il disegno «finito, memorativo o copia (poco ammissibile in Carpaccio l'inesperienza spaziale che qui vediamo nei gradini del trono). Che si tratti di un disegno indiretto sembra dimostrato anche dalla facilità di un'esecuzione che non trova ostacoli nel suo realizzarsi; ogni elemento infatti risulta pronto e definito, dato che ogni incertezza è stata superata dalle ricerche precedenti. La sorgente luminosa è collocata a destra in alto. Molte le differenze fra quadro e disegno, specialmente nel paesaggio e nel trono, nella decorazione dei tappeti e delle vesti. Giustamente fu notata la somiglianza di queste figure con quelle che si vedono in due disegni degli Uffizi. I Tietze avvertono che il gruppo centrale di questo disegno fu adottato da Benedetto nella sua pala di Capodistria datata 1538. Notevoli le affinità fra questo disegno e l'*Incoronazione della Vergine, angeli musicanti e quattro santi* di Copenhagen, pubblicata da Fiocco come opera di Benedetto che copia un'invenzione del padre (Fiocco 1931¹, p. 84-85, 99, tav. CXCIXa) e ritenuta dai Tietze (1944, p. 157 cat. 644) 'a typical shop production done by some assistant after Vittore'. Ciò che forse può essere detto anche per il disegno di Dresda».

Nel 1977, lo studioso ribadisce che si tratta di «Disegno finito, memorativo di una delle fasi che hanno preceduto l'esecuzione di una pala. [...] Confrontando il disegno con la fotografia del dipinto [già a Brescia] si notano differenze specialmente nel paesaggio, nella forma del trono, nella decorazione dei tappeti e delle vesti. Ciò dimostra che il disegno non è derivato dalla pala, ma precede l'esecuzione. Giustamente fu notata la somiglianza della figura del S. Rocco con quella dello stesso Santo in un disegno degli Uffizi (fig. 74). [...] È possibile inoltre fare dei confronti fra questo disegno e quello di Copenhagen che raffigura l'*Incoronazione della Vergine*, ove Benedetto probabilmente copiò un'invenzione del padre. Si deve dire, però, che qui vediamo un fare generico e una tecnica irrigidita che non trova riferimento nei disegni di Benedetto. Nè in altre opere grafiche attribuite alla bottega di Carpaccio». Cfr. Muraro 1977¹, pp. 36-37, fig. 93.

Più di recente Pinna (1994, p. 237) propone altri confronti «nell'idea di partenza Faustino e Giovita avevano la posa di un giovane nel modello per la Scuola della Carità (si vedano i testi relativi al ciclo degli Albanesi, pp. 211-216) e lo *Studio per un san Rocco e altre figure*, già citato a proposito della pala dell'Assunta (si veda il testo relativo, pp. 232-233), che potrebbe invece dimostrare la derivazione dei santi bresciani dall'immagine istriana».

¹⁸ G. Agosti 1991, pp. 55-63.

¹⁹ Gaeta 1962, 4, pp. 667-668.

²⁰ Sulla commissione a Tiziano si veda G. Agosti 1991, pp. 55-80; Lucchesi Ragni 1991, pp. 89 segg.

²¹ Per questa figura e le iniziative di committenza si

veda più oltre nel testo a p. 145 e la nota 55.

²² Un'ottima scheda sul disegno di Dresda alla quale si è già sopra rinviato spetta a Lorenza Melli 2006, pp. 86-90 cat. 15. In particolare la studiosa conclude che il disegno può essere considerato «uno studio preparatorio che ricorre a modelli di bottega piuttosto che di una copia da un disegno o da un dipinto». Nota come l'attribuzione a Benedetto non sia del tutto convincente, mantiene tuttavia il disegno sotto la doppia paternità di Vittore e Benedetto, anziché lasciare come generica definizione quella della partecipazione della bottega, come qui si preferisce.

²³ Per quest'opera si veda oltre nel testo, a proposito del profilo di Benedetto Carpaccio, in particolare a pp. 193, 234-235 nota 127.

²⁴ Melli 2006, pp. 88-89.

²⁵ Olio su tela, cm 190x134. Nel cartellino in basso a sinistra si legge la scritta VICTOR/CARPATIVS/VE-NETVS PINXIT/MDXX. Sulla pagina *recto* del libro aperto si legge «Vivo ego, jam non ego: vivit vero in me Christus» (Gal 2, 20), e «Stigmata Jesu Christi in corpore meo porto» (Gal 6, 17). Il senso si compone con il versetto: «Christo confixus sum cruci» (Gal 2, 19).

La tela è ricordata sul terzo pilastro della navata destra dal tardo Settecento: *Notizie istoriche* 1783, p. 49. Si veda poi Bullo 1872, p. 11; Granić 1887, p. 10. Sulla storia della chiesa si rinvia a Barchiesi 1988, pp. 113-121. La studiosa sostiene che l'opera provenga dalla chiesa di San Domenico di Castello in Venezia, dove per altro non è citata dalle fonti. Tale silenzio sarebbe giustificato, secondo la studiosa, da una collocazione nello *scriptorium* conventuale. A tale ipotesi si aggiunge quella che il trasferimento a Chioggia sia dovuto al vescovo clodiense Federico Maria Giovanelli, poi patriarca di Venezia, per il quale si rinvia a Vianelli 1790, II, pp. 385-393. Si tratta quindi di ipotesi non suffragate da dati documentari diretti. In proposito si veda il regesto di Spadavecchia, in *Restituzioni* 1995, pp. 103-104; la menzione di Gentili 1996¹, p. 45.

La considerazione critica dell'opera ha inizio con Ludwig 1897, pp. 414-415; Molmenti - Ludwig 1904, pp. 113, 115; Ludwig - Molmenti 1906, pp. 44, 292-293. Si veda in seguito G. Rosenthal - L. Rosenthal 1906, p. 11; Venturini 1906, p. 120; Fry 1908, p. 502; Borenus 1910-1911, p. 209; Phillips 1911, p. 146; Borenus, in Crowe - Cavalcaselle 1912, I, p. 214 nota; von Hadeln 1912², p. 37; A. Venturi 1915, VII/IV, pp. 757-758 nota 1; Hausenstein 1925, p. 149; Alisi 1929¹, p. 9: stabilisce il confronto con un santo dell'*Adorazione del Nome di Gesù e i santi Giovanni Battista, Francesco d'Assisi, Bernardino da Siena e Paolo apostolo* di Benedetto Carpaccio per la chiesa di Sant'Anna a Capodistria ora a Gemonia; Fiocco 1931¹, pp. 46, 82, tav. CLXXXIII; Berenson 1932, p. 133; Fiocco 1932, p. 124; Fogolari 1932, p. 286; Berenson 1936, p. 15; van Marle 1936¹, XVIII, pp. 322 fig. 193, 322, 323, 353, 359; *Idem* 1936², p. 130; Fiocco 1942, pp. 49, 84 tav. CLXXXIII; Lorenzetti 1943, p. 13; Pallucchini 1945, p. 45 cat. 39; Lo Stilita 1945, p. 33; Galetti - Came-

sasca 1950, p. 561; B. Maier 1950, p. 98; Vertova 1952, fig. 64; Pignatti 1955, pp. 157, 165 fig. 139, 182; Berenson 1957, I, p. 57; Fiocco 1958¹, p. 33, fig. 111; Pignatti 1958¹, p. 104; *Idem* 1958², col. 194; Perocco 1960, pp. 39, 77, tav. 178: «Anche se firmato, si ritiene che il dipinto, come altri di quest'epoca, sia stato almeno in gran parte eseguito dalla scuola». La fitta letteratura critica prosegue con Lauts 1962, pp. 40-41, 240-241 cat. 44, tav. 198: stabilisce il confronto con il 'politico' di Pozzale; Robertson 1963², p. 390; Zampetti 1963, pp. LXIII, 284-285 cat. 64; Muraro 1966, pp. 26, CCXXXVI-CCXXXVII; Zampetti 1966, pp. 90-91 cat. 76, fig. 76: segnala nella raccolta di Italo Brass di Venezia una piccola replica di questo dipinto, con ogni verosimiglianza opera autografa; Perocco 1967, pp. 112-113 cat. 71: ribadisce la ripetizione da parte di Benedetto nella pala per Sant'Anna a Capodistria del 1541; Muraro 1977¹, p. 70, fig. 60a; Sgarbi 1979, pp. 16, 49 fig., 54; Humfrey 1991, p. 146 cat. 50; Zuffi 1991, p. 16; Pinna 1994, p. 239 cat. 60; Spadavecchia, in *Restituzioni* 1995, pp. 102-106 cat. 21; Gentili 1996¹, p. 45; *Idem* 1997, p. 530; Parma 2001-2002, pp. 68, 69 nota 1.

Fra i vari commenti si estrapola quello di Pallucchini (1945, p. 45 cat. 39) che inserisce l'opera nel contesto produttivo dell'autore «La tarda attività del Carpaccio, ormai così inoltrata nel Cinquecento, non ha il vigore e la freschezza di quella della maturità. Quasi egli si chiude in se stesso, indifferente alla nuova civiltà pittorica sorta attorno a Giorgione. Questo monumentale e arcaico San Paolo è nientemeno che del 1520: ma commuove ancora la smagliante descrizione del mondo vegetale, che ha sempre incantato l'artista». Spetta invece a Fiocco (1958¹, p. 33, fig. 111) il confronto con il san Tommaso apostolo di Pozzale: «È una variante della figura a sinistra nel polittico di Pozzale del 1517. Evidentemente il maestro si è servito dello stesso cartoncino. Non è rara questa sua pigrizia inventiva». Muraro (1966, pp. 26, CCXXXVI-CCXXXVII) offre un'articolata analisi da rileggere sia per l'aspetto iconografico, sia per un rapido cenno alle caratteristiche della tecnica pittorica: «Fra tutti i dipinti a figura sola eseguiti da Vittore Carpaccio, questo di Chioggia è il più monumentale e solenne. Lo stesso tipo umano che già abbiamo incontrato in San Pietro di Zara, nel San Dionisio di Pozzale, nel disegno con il San Girolamo degli Uffizi, qui acquista maggior larghezza di strutture. Par quasi di vedere una di quelle grandiose e un po' dilatate immagini che di solito venivano effigiate nei gonfaloni delle confraternite religiose. L'iconografia di quest'opera risulta quanto mai rara ed eccezionale. È il libro aperto che l'apostolo delle genti tiene nella sinistra, che ci rivela l'arcano di quel crocifisso, che esce dalla ferita aperta sul petto: si tratta infatti delle 'Stimate di San Paolo'. Il santo contempla con intensità e rapimento il Crocifisso e tiene con la destra la spada. Il paesaggio raffigurato nello sfondo, con il suo snodarsi in vari ripiani fra alberi, erbe e fiori di una campagna qualunque, crea un vivo contrasto con il resto della scena. Anche i tronchi tagliati sembrano qui perdere l'eloquenza del loro

simbolico significato. Il colore e il plasticismo, e soprattutto gli incarnati che sembrano di lucido bronzo, accrescono la suggestione di questa figura. [...] Il particolare carattere che assume il dipinto di Chioggia forse deriva anche dal tipo della tela a trama così grossa e evidente da rendere impossibile ogni sottigliezza di pennello».

- ²⁶ Appare improprio il taglio della composizione sul lato superiore dove la spada finisce fuori campo. All'angolo sinistro emerge il piede destro verosimilmente di un angelo che lascia congetturare il proseguimento della composizione. Trattandosi di un'assimilazione del santo martire al Cristo Crocifisso nella centina poteva essere rappresentata il Padre Eterno, come nella cimasa di un polittico e l'angelo poteva recare la palma del martirio, o la *corona triumphalis*.
- ²⁷ L'accertamento dei margini laterali originali è dato dai 'nastri' in nero per tutta l'altezza. Di conseguenza essi lasciano congetturare che la tela fosse stata tagliata invece in basso dove tale nastro non compare. In proposito si deve tenere conto anche della mancanza di respiro spaziale e del modo con cui sono rifilate le piante in primissimo piano. L'accertamento dell'originalità dei pigmenti delle fasce laterali in scuro è stato occasionato dal restauro di cui dà conto Spadavecchia, in *Restituzioni* 1995, pp. 102-106 cat. 21; Stefano Volpin 1995 pp. 106-107; Serafino Volpin - Marco Volpin 1995, pp. 107-108.

²⁸ Granić 1887, p. 10.

²⁹ Sull'iconografia paolina nel contesto dell'interpretazione della storia della teologia si rinvia in generale a *Il volto di Saulo* 2009 (con bibliografia). Si veda inoltre Laconca 1966, p. 57; Sichkeryk 2011, p. 347. Sulla comunità domenicana di Chioggia e la sua adesione alla riforma dell'Osservanza si veda Alce 1982, pp. 333-336. Sull'attualità di tale riforma negli anni del Cinquecento che qui interessano è sufficiente tener conto della riflessione che essa alimentava all'interno della comunità conventuale dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia.

³⁰ In proposito basti qui il rinvio a Rodríguez 1990, pp. 2014-2018.

³¹ Si veda 2 Cor 11, 25: «cinque volte dai Giudei ho ricevuto i trentanove colpi; tre volte sono stato battuto con le verghe, una volta sono stato lapidato».

³² Tavola, cm 74x113, inv.1937.1.28.

Il riferimento alla fonte grafica è merito di Humfrey 1991, p. 133, cat. 40. Per la provenienza dell'opera, la fortuna critica e l'analisi che conduce a confermare la datazione circa il 1515 si veda ora la scheda di Robert Echols, in Boskovits - Brown 2003, pp. 197-200.

L'attribuzione a Carpaccio del dipinto è stata a lungo controversa, fino al pronunciamento di Giuseppe Fiocco, ma è rimasta comunque oscillante la collocazione cronologica. I passaggi fondamentali della fortuna critica si possono riassumere nei seguenti: Waagen 1830, p. 29; *Idem* 1837, p. 29; *Idem* 1841, pp. 33-34 come Vittore Carpaccio; A. Venturi 1926, pp. 121-123; Antonello da Messina; Brizio 1931, p. 366; Fiocco 1931¹, pp. 23-24, 61, tavv. XXV-XVI:

Carpaccio; Mayer 1931, p. 494; Carpaccio; Berenson 1932, p. 72; Giovanni Bellini; Fiocco 1932, pp. 124-125 fig. 12; Fogolari 1932, p. 286; Fiocco 1934, p. 117; Berenson 1936, p. 62: come Bellini, si trovava a New York, Collezione Otto H. Kahn; van Marle 1934, XV, p. 538 nota 1; *Idem* 1936¹, XVIII, pp. 382, 383 fig. 170; Carpaccio; Bottari 1939, p. 120 nota 46; Carpaccio; *Duveen* 1941, fig. 82; Giovanni Bellini; Fiocco 1942, pp. 25-26, 63, tavv. XXV-XXVI; *Preliminary* 1941, p. 19 cat. 28: attribuito a Giovanni Bellini; *National Gallery* 1942, p. 239 fig. 67; Giovanni Bellini; *Paintings* 1949, p. 24 fig. 28; Giovanni Bellini; Galetti - Camesasca 1950, p. 560; B. Maier 1950, p. 97; Carpaccio; Pignatti 1955, pp. 25, 27, 36-37 figg. 21-22, 38-39; Carpaccio; Berenson 1957, I, p. 36; Giovanni Bellini, 1480 circa; Fiocco 1958¹, pp. 8, 15, 32, fig. 10; Pignatti 1958¹, pp. 87 fig., 88, 89-90; Perocco 1960, p. 51, tavv. 70-71; Carpaccio; Pallucchini 1961, pp. 22, 30; Heinemann 1962, I, p. 167, cat. S.521: attribuito a Girolamo da Santacroce sotto l'influenza di Carpaccio, con datazione 1517-1518; Lauts 1962, pp. 252-253 cat. 86, tav. 71; Carpaccio, 1500 circa; Walker 1963, p. 302; Giovanni Bellini; Zampetti 1963, pp. XXXVII fig. 9, XLIII, LIX; *Summary* 1965, p. 23 numero 28; Carpaccio; Muraro 1966, p. 98 «probabilmente a Mansueti»; Zampetti 1966, p. 77 cat. 44, fig. 44; Perocco 1967, p. 96 cat. 27; *National Gallery* 1968, p. 16 numero 28; Carpaccio; Pignatti 1972, p. 6; Sgarbi 1979, p. 40, cat. 15, tav. 15; Shapley 1979, I, pp. 118-119; II tav. 81; Pignatti 1983, pp. 219-20; Humfrey 1991, p. 133 cat. 40; Pignatti 1991, pp. 230 fig., 231, 236; Sgarbi 1994, pp. 166-169; Gentili 1997, p. 531; Mason 2000, pp. 17, 25, 32; Echols, in Boskovits - Brown 2003, pp. 197-200.

³³ Lapis, penna e pennello con inchiostro bruno, carta ingiallita, mm 150x150, inv. 437, *recto*.

Si veda in proposito la seguente bibliografia: Ludwig - Molmenti 1906, pp. 266 fig., 267; von Hadeln 1925, p. 60, tav. 47; Fiocco 1931¹, p. 82, tav. CLXXXI: disegno per una pala [...] Doveva riguardare un'opera sul tipo della Pala Averoldi; van Marle 1936¹, XVIII, p. 346; Tietze - Tietze Conrat 1944, p. 155 cat. 630; Pignatti 1955, pp. 161, 166 fig. 140; Lauts 1962, p. 275 cat. 43, tav. 146; Zampetti 1963, p. 304 cat. 21, fig. 21 recto; Pignatti 1963, p. 51; Muraro 1966, pp. 110, CXCXVIII; Pignatti 1972, pp. 15, 23, tav. 27. L'analisi più compiuta spetta a Muraro (1977¹, pp. 69-70, fig. 60) alla quale si rinvia anche per la fortuna critica: «Disegno finito, forse modello da presentare ai committenti, per un'opera che ci è ignota. Piuttosto raro in Carpaccio il motivo della tenda in parte sollevata, quasi a rivelare la mitica visione. [...] Impropiamente avvicinato dal Fiocco (1931¹, p. 82, tav. CLXXXI) al disegno di Dresda riconosciuto quale copia della pala Averoldi (che era datata 1519), questo foglio fu collocato intorno al 1520 dal van Marle (1936¹, XVIII, p. 346), mentre il Pignatti (1963, p. 51) sembra disposto ad anticiparlo fra il 1510 e il 1518, notando in esso un riflesso dell' 'iconografia cimesca' caratteristica di alcune opere del Carpaccio nel principio del secolo. Il Lauts (1962, p. 275 cat.

43, tav. 146), accogliendo il suggerimento dei Tietze - Tietze Conrat (1944, p. 155 cat. 630), anticipa la data del disegno fra il 1505 e il 1510. Noi propendiamo invece a credere che questo stile grafico, che dissolve le forme nella luce, costituisca uno dei più interessanti aspetti dell'arte carpaccesca e abbia una sua corrispondenza con dipinti del 1520 circa, come il San Paolo stigmatizzato di Chioggia, monumentale, alquanto vacuo ed espressivo insieme».

³⁴ Olio su tela, cm 149x170, inv. 311.

Sul ciclo della Scuola di Santo Stefano realizzato da Carpaccio fra il 1511 e il 1520 parlano le fonti veneziane più antiche. Risulta citato dal Ridolfi (1648, I, p. 31) «Nell'ultimo di sua vita fece ancora Vittore per la confraternità di Santo Stefano alcune historiette della vita del Santo, & altre cose da noi pretermesse». Boschini (1664, p. 115) ricorda nella Scuola di Santo Stefano in Venezia «Vi sono cinque quadri concernenti la vita di San Stefano, copiosi di figure, e ornatissime Architetture; e sono di Vittore Carpaccio, si come la tavola dell'altare». Tale descrizione è riportata da Boschini anche nel 1674 (Sestier di S. Marco, pp. 89-90) e nell'edizione postuma della *Descrizione* curata da Zanetti (1733, p. 176). Zanetti offre la descrizione del ciclo nel 1771 (p. 40; *Idem* 1797, I, p. 102): «Nella Scuola di Santo Stefano, vicina alla Chiesa dell'istesso Santo sonovi cinque quadri contenenti la vita del Protomartire, e di più la tavola dell'altare con la figura di esso Santo diacono, quella di S. Niccolò da Tolentino, e di S. Tommaso Agostiniano. Si tengono dal Ridolfi delle ultime opere del Carpaccio; e ciò con ragione, poiché dipinte furono, siccome vedesi dal 1511 al 1520». Riporta l'iscrizione della cornice originale: «Manfredus Lapidicia & Collega conspicabilem picturam hanc tempore eorum regiminis posuerunt MDXI».

Il ciclo fu disperso con la soppressione della Scuola nel 1806, cfr. Zorzi 1972, I, pp. 22, 26, 31, 110, 117; II, p. 574. Sulla committenza da parte della Scuola di Santo Stefano, composta per lo più di tagliapietre e lapicidi si veda la ricostruzione storica di Ludwig - Molmenti (1906, pp. 244 segg.) e ora in particolare Gentili (1988, pp. 79-108).

Il dipinto dell'*Ordinazione di santo Stefano* della Gemäldegalerie di Berlino cat. 23 è il primo in ordine di tempo ad essere stato eseguito. Fa seguito la *Predica di santo Stefano* presumibilmente del 1514 (Parigi, Museo del Louvre), la *Disputa di santo Stefano tra i dottori nel Sinedrio*, datata al 1514 (Milano, Pinacoteca di Brera), il *Processo di santo Stefano*, dipinto perduto di cui si conosce il disegno del Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi di Firenze (n. 1687F) ritenuto autografo, la *Lapidazione di santo Stefano* datata al 1520 (Stoccarda, Staatsgalerie). Cfr. Ludwig - Molmenti 1906, pp. 246 segg.; Fiocco 1931¹, p. 89; Fortini Brown 1988, pp. 296-298; Mason Rinaldi 1990, pp. 106-109 cat. 52.

Le menzioni ottocentesche e di primo Novecento comprendono Kukuljević Sakcinski 1858, II, p. 141; Milanese, in Vasari 1878, III, p. 662; Granić 1887, p. 7; Crowe - Cavalcaselle 1871, I, pp. 209-210 note 3-6; Ludwig 1897, p. 412; Crowe - Cavalcaselle 1912,

I, pp. 208 note 3-4, 209 note 1-2; Borenius, in Crowe - Cavalcaselle 1912, I, pp. 209 note 4, 1-2, Ludwig - Molmenti 1906, pp. 244-246, 253; L. Venturi 1907, pp. 315, 317, 318, 319; Fry 1908, pp. 501, 503; von Hadeln 1912², p. 37; A. Venturi 1915, VII/IV, pp. 752-757; Hausenstein 1925, pp. 118-125; Fiocco 1931¹, p. 89; sul quinto scomparto; van Marle 1936, XVIII, pp. 293-300, 345; *Idem* 1936², p. 130; Hartt 1940, p. 26; Galetti - Camesasca 1950, pp. 561, 562. Negli anni seguenti successivamente si vedano i riferimenti di L. Coletti 1953, p. LXXI; De Logu 1958, p. 61; Pignatti 1955, pp. 9, 128, 141, 145, 182; *Idem* 1958¹, pp. 100-101, 104; *Idem* 1958², coll. 194, 196; Perocco 1960, pp. , IV, 7, 33, 71-73 tavv. 154, 79, 157-158; Pallucchini 1961, p. 61; Lauts 1962, pp. 235-237 catt. 26-30, tavv. 158-160, 169, 200; A. Pallucchini 1963, pp. 8-9, 16-17; Zampetti 1963, pp. 246-247; Perocco 1964, p. 86; Zampetti 1964, p. 337; Pignatti 1972, p. 8; Sgarbi 1979, pp. 14, 53-55; *Le scuole* 1981, pp. 123, 127-128; Dian Gramigna - Perissa Torriani 1981, p. 55; Pedrocchi 1983, p. 147. Gli studi più recenti spettano a Fortini Brown 1988, 296-298; Gentili 1988, pp. 79-108; Humfrey 1991, pp. 110-117 catt. 33a-33d; Gentili 1996¹, pp. 40-44; *Idem* 1996², pp. 123-150, figg. 76-79, 85-89, 91, 94-97; Perocco 2011, p. 16.

A Gentili, in particolare, si deve la lettura complessiva più approfondita sul piano storico, iconografico e iconologico.

Sul telero di Stoccarda oltre alle fonti sopra citate per il ciclo in generale si veda: *Katalog* 1863, p. 70; Crowe - Cavalcaselle 1871, I, pp. 209-210 nota 6; *Idem* 1912, I, p. 209 nota 2; Lübke 1878, I, p. 541; Molmenti 1885, p. 77; *Idem* 1893, p. 85; Berenson 1894, p. 95; Colvin 1897, pp. 203-204; Loeser 1899, p. 164; L. Venturi 1907, p. 319; Fry 1908, p. 502; Ludwig - Molmenti 1906, p. 251-253; *Verzeichnis* 1907, p. 171; Ricci 1907, p. 60 nota 2; A. Venturi 1915, VII/IV, pp. 754-755, 756 fig. 483; Berenson 1916¹, p. 4; Hausenstein 1925, tav. 54; Fiocco 1931¹, pp. 45, 83, tav. CLXXXVIII; Berenson 1932, p. 134; Berenson 1936, p. 115; van Marle 1936¹, XVIII, pp. 298-300, fig. 180, 302; Fiocco 1942, pp. 43, 47-48 85, tav. CLXXXVIII; Vertova 1952, fig. 55; *500 Jahre* 1953, p. 30 cat. 28; Pignatti 1955, pp. 161, 168 fig. 141, 182; Bushart 1956, p. 40; Berenson 1957, I, p. 58; *Katalog* 1957, pp. 60-61; Fiocco 1958¹, p. 30, fig. 89; Pignatti 1958¹, p. 101; Perocco 1960, 33, 39, p. 73, tav. 159; Pallucchini 1961, pp. 33; *Konstans* 1962, p. 80 cat. 75; Lauts 1962, pp. 39, 237 cat. 30, 248, tav. 200; Robertson 1963², pp. 389, 390; Zampetti 1963, pp. LXIII, 266-269 cat. 56; Muraro 1966, pp. CXCVI-CXCVII; Zampetti 1966, p. 86 cat. 61, fig. 61; Perocco 1967, p. 108-109 cat. 56E; Pignatti 1972, p. 8; Sgarbi 1979 cat. 38, tav. 38; *Le scuole* 1981, p. 128, fig. 140; Humfrey 1991, pp. 116-117 cat. 33d; Pinna 1994, p. 224 cat. 39; Gentili 1997, p. 530.

³⁵ Loeser 1899, p. 164.

³⁶ Ludwig - Molmenti 1906, p. 253.

³⁷ Bernard von Breydenbach 1486.

Ludwig - Molmenti 1906, pp. 251-252. Sull'uso di

questa fonte d'ispirazione fondamentale per Carpaccio basti nel presente contesto il rinvio a Marshall 1984, pp. 610-620. Si veda inoltre Fortini Brown 1992, pp. 225-234.

³⁸ Humfrey 1991, p. 116.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ludwig - Molmenti 1906, pp. 251-252. Su questo disegno e la sua fortuna critica si rinvia a Muraro 1977¹, pp. 43-44. Si veda inoltre Gentili 1988, pp. 94-95, fig. 14 (come Benedetto); *Idem* 1996, p. 124.

⁴¹ Olio su tela, cm 350x240.

Nel cartellino si legge: «VICT OR CARPAC- THIVS/VENETVS PINXIT/M.D.XVI».

Al di sotto è aggiuntala scritta: «COSROE DUSI VEN. S RESTAVRAVIT MDCCCXXXIX».

Il santo in corazza in primo piano a sinistra è stato identificato anche con san Ludovico, cioè san Luigi IX re di Francia (Semi 1930, pp. 18-19), con san Quirizio da Alisi (1932¹, pp. 7-8) e con san Giorgio. Pasian (in *Istria. Città maggiori* 1999, p. 43 cat. 13) propone l'identificazione con san Teodoro patrono di Venezia.

Naldini (1700, p. 22) non cita alcuna opera nello specifico, ma solo che nella cattedrale di Capodistria «Vi sono in vari d'essi [altari], come pure nelle pareti all'intorno, molte eccellenti pitture, delli due celebri Carpatij, del Panzano [Ponzone], del Celesti, del Zanchi, del Liberi e di molti altri». Naldini non distingue mai tra Vittore e Benedetto.

Lanzi (1809, III, pp. 35-36 nota, 40 nota: pp. 35-36 nota) descrive la pala anche nella collocazione, come si riporta qui nel testo. La mette a confronto con la pala di San Zaccaria di Bellini per l'aspetto dell'ambientazione architettonica, e la giudica «anche di più effetto». Prendono in considerazione l'importante pala d'altare Kukuljević Sakcinski 1858, II, pp. 139-140; De Castro 1848, pp. 16-17: descrive il dipinto, cita il Lanzi, si duole del cattivo stato di conservazione e del luogo reietto in cui è posta la pala; Tedeschi 1859, pp. 183-184; Madonizza 1864, p. 70. In particolare quest'ultimo si lamenta dello stato di conservazione: «Alcuni anni addietro trovandosi il dipinto esposto ai rabbuffi del tempo ed agli spruzzoli della pioggia, perorché fosse collocato presso una delle porte laterali, soggiacque a gravissimi danni, specialmente ne' piani inferiori. Fu dato a restaurare al pittore Duse, ed è facile scorgere specialmente nel panneggiamento di un angiolo ed in altri sfacciati tocchi l'irriverente impiatratore». L'opera è menzionata da Bernardi 1866, pp. 24-26 (*Lettera III^a. Intorno a' lavori di Oreficeria e a' Dipinti della Cattedrale di Capodistria*, Capodistria, 4 marzo 1847, pp. 19-26).

È studiata da Cavalcaselle nel suo viaggio rapidissimo in Istria. Cfr. Cavalcaselle, *Appunti e disegni*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. IV 2031 (=12272), 4, sec. XIX. Ai Carpaccio della cattedrale di Capodistria è riservato il f. 5v. Vi è lo schema della composizione, la trascrizione del cartellino compresa la segnatura del restauratore. Si veda quindi Crowe - Cavalcaselle 1871, I, p. 213 nota 5; *Idem* 1912, I, p. 213 nota 1; Blanc 1877, pp.

2, 8; Milanese, in Vasari 1878, III, p. 663: il riferimento è a Lanzi, si riporta la data del cartellino in modo erroneo leggendovi l'anno 1521. Menzionata poi da De Franceschi 1879, p. 500; Frizzoni 1883², pp. 236-237. Quest'ultimo offre un giudizio entusiasta: «Ma la più grata impressione artistica fu quella che m'aspettava in Duomo, dove trovai una grande e bella pala di Vittore Carpaccio, posta sotto l'ultima arcata della navata destra. Dalle vaste dimensioni della tela e dalla disposizione delle figure, m'immagino fosse fatta originariamente per un altare, anzi probabilmente pel maggiore». Frizzoni non manca di impegnarsi in una dettagliata descrizione dell'opera soffermandosi sulla «[...] presenza di tre angioli intenti a far musica, standosene seduti direttamente sotto il trono. Ingenue creazioni questi ultimi non dissimili da quelle che lo stesso artista si piacque introdurre nella sua pregevole pala, ora nella Pinacoteca di Venezia, dove è rappresentata la Presentazione di N. S. al tempio. [...] Comunque sia, la pala del duomo di Capo d'Istria è un dipinto ragguardevole dell'arte veneta continuata secondo i principii di elementare purezza proprii del XV secolo, tuttoché essa appartenga al secondo decennio del XVI come ne accerta il cartellino apposto a piè del trono della Vergine». Si vedano in seguito le testimonianze sull'opera di Molmenti 1885, p. 74; Granič 1887, p. 8: dice che Dusi non essendosi accorto che era un dipinto a tempera lo ridipinse a olio; Pusterla 1888, p. 18: afferma che il dipinto proviene dalla chiesa di san Tommaso, incendiata nella seconda metà del Settecento e che il dipinto fu salvato dalle fiamme. Ricorda che del dipinto si sono occupati il Madonizza, il Bernardi. Altrove però Pusterla (1846, p. 203) cita un dipinto nella chiesa di San Tommaso senza però menzionare il soggetto, pare ovvio che si tratti in questo caso della tela di Benedetto della *Madonna con il Bambino in trono e i santi Bartolomeo e Tommaso* illustrata più oltre in questo testo. I pronunciamenti critici che seguono si devono a Molmenti 1893, pp. 82-83; Neumann 1898¹, p. 106; Magni 1901, II, p. 268; Del Bello 1903, p. 205; Silvestri 1903, p. 523; Molmenti - Ludwig 1904, pp. 115, 117; Del Bello 1905¹, p. 253 nota 1: riporta con enfasi il testo del Lanzi sulla pala; De Franceschi 1906, pp. 43, 406, 407; Ludwig - Molmenti 1906, pp. 288, 289; Venturini 1906, p. 121-122: riporta ancora una volta tutto il passo di Lanzi; Caprin 1907, II, pp. 103-104, 105 fig.: descrive il dipinto e riporta il Lanzi; L. Venturi 1907, p. 319.

Il dipinto è presente alla *Prima Esposizione Provinciale Istriana (Prima Esposizione 1910¹, p. 100; Prima Esposizione 1910², p. 116)*. Secondo Ziliotto (1910, pp. 57-58) «Il disegno ha contorni dolcissimi, il colorito apparisce pur sotto i restauri armonioso». È poi menzionato da von Hadeln 1912², p. 37; Franceschini 1915, pp. 280 fig., 294; A. Venturi 1915, VII/IV, pp. 757-758 nota 1; Berenson 1916¹, pp. 4, 8 fig.; Folnesics - Planiscig 1916, p. 38, tav. 75b; *Elenco* 1918, p. 20; Musner 1921, fig. a p. 357; Hausenstein 1925, p. 146, tav. 76; Alisi 1929¹, pp. 7-8: si sofferma soprattutto sui rapporti fra Carpaccio e il

vescovo di Capodistria Bartolomeo da Assonica in occasione della commissione dalla pala; Alisi 1929², p. 2; Semi 1930, pp. 18-19: identifica presso san Nazario che «tiene in mano la sua Capodistria» san Ludovico, re di Francia, «con l'orifiamma carolingio»; Fiocco 1931¹, pp. 45, 81, tav. CLXXV; *Idem* 1931², pp. 233, 237. Alisi (1932¹, pp. 49, 51-52, 60-61) nel contesto di una dettagliata e partecipata descrizione dell'opera aggiunge «L'immagine di san Sebastiano presso la Vergine e la data del dipinto, 1516, permettono di supporre che nella commissione dello stesso ci sia entrato il podestà Sebastiano Contarini. Nel santo guerriero Quirizio il Carpaccio non scelse la giovane, usuale figura di san Giorgio, il biondo ed aiutante guerriero, sibbene quella di un maturo uomo d'armi, con incipiente calvizie, la quale ricorda l'altro guerriero attempato a cavallo, che il Carpaccio aveva dipinto due anni prima nella pala della chiesa di San Vitale a Venezia». Poi prende le distanze da Molmenti che «diede nel suo volume sul Carpaccio, come di tutti i dipinti carpacceschi dell'Istria anche di questo del duomo di Capodistria, un cattivo giudizio ed una pessima, sbiadita riproduzione. Egli dimenticò del tutto che questa pala si presenta ora in parte ofuscata ed alterata dal restauro pomposamente ricordato con le seguenti parole aggiunte nel cartellino rifatto: *Cosroe Dusi Ven. s. Restaur. MDCCCXXXIX*».

Il giudizio di Berenson (1932, p. 133) è quello che si tratta di un'opera in gran parte autografa.

La fortuna critica prosegue con Semi 1932, p. 52; *Idem* 1934, pp. 54-58 figg. 15, 16, 63; Santangelo 1935, p. 44; Semi 1935, pp. 97-99; Berenson 1936, p. 115; van Marle 1936¹, XVIII, pp. 313-314, 315 fig. 189; Semi 1937, pp. 159-163, 161 fig. 119; Fiocco 1942, pp. 48, 83, tav. CLXXV; Lorenzetti 1943, p. 12; B. Maier 1943, pp. 172-173; *Idem* 1944, pp. 8-9, 15 nota 17; Galetti - Camesasca 1950, p. 561; Pignatti 1955, pp. 150, 157, 162 fig. 136, 182; Berenson 1957, I, p. 57; Fiocco 1958¹, pp. 11, 16, 32, fig. 102; Pignatti 1958¹, p. 104; *Idem* 1958², col. 194; Perocco 1960, pp. 39, 76, tav. 174; Lauts 1962, pp. 40, 239 cat. 39, tav. 193: la figura di san Rocco deriva da un disegno degli Uffizi (n. 1688); A. Pallucchini 1963, p. 18; Zampetti nell' *Introduzione* alla mostra veneziana del 1963 recita: «i quadroni dell'Istria» (1963, pp. LX, p. LXIII).

L'opera è esposta alla mostra di Capodistria del 1964 dedicata alla pittura del XVI e XVII secolo del Litorale sloveno, cfr. Mikuž 1964, pp. 20-21 cat. 5, III fig. 5. Per Muraro (1966, pp. CCXX-CCXXI): «Stilisticamente qui il Carpaccio ritorna alle forme monumentali che preferiva intorno al 1510. Evidente l'intervento della bottega».

È poi presa in considerazione da Zampetti 1966, p. 90 cat. 73; Perocco 1967, p. 11 cat. 66; Muraro 1972, pp. 98, 99, 100-101; Pignatti 1972, pp. 8, 15; Semi 1975, p. 210, 379 fig. 130; Sgarbi 1979, pp. 14, 47 fig., 54; Menaše 1981, p. 83 fig. 89, 126; Brejc 1983, pp. 24-25, 107, 132-133, 190 fig. 7; Pignatti 1983, p. 220; Gardina 1988, pp. 41-43; Humfrey 1991, p. 140 cat. 44; Semi 1991, I, p. 124; Semi 1992, p. 59; Žitko 1992, p. 103; Pinna 1994, pp. 232-

233 cat. 52; Pasian, in *Istria. Città maggiori* 1999, pp. 41-43 cat. 13; Gardina 1994, p. 38, in particolare a p. 23 nota 16 fa riferimento alla «amara esperienza del restauro del quadro del Carpaccio ad opera del famigerato pittore Cosroe Dusi»; Gentili 1997, p. 530; Höfler 2000, p. 221; Parma 2001-2002, p. 68 nota 1, 78-82 cat. 4; Gardina 2002, p. 68: riferisce che nel 1934 si polemizza sulla stampa sul degrado della pala; Castellani 2005, pp. 74-75: interviene sul restauro ottocentesco; Mason 2005, pp. 50-51, 54 nota 17; Craievich 2006, p. 323 fig. 13, 325, 333-334 nota 26; Fossaluzza 2007², pp. 21, 39 nota 91, 40 nota 92; Bellemo 2008, pp. 19-32, 90. Su Cosroe Dusi si veda ora il catalogo della mostra *Cosroe Dusi* 2012.

⁴² Il *terminus ante quem* del 26 giugno 1526 si fonda sul documento riguardante il figlio Pietro con bottega a Udine, edito da Joppi 1894, p. 46. Si era fondato anche sul documento notarile scritto a Venezia del 23 marzo 1527 edito da Ludwig - Molmenti (1906, p. 59) riguardante Laura «relinqua magistri Victoris Scarpatii pictoris» dal quale si apprende anche che quest'ultimo era in vita nel mese di ottobre 1525.

⁴³ La questione dei natali di Vittore Carpaccio è antica e annosa e potrebbe essere letta con l'interpretazione dell'amor patrio degli autori locali. La quale è più evidente per l'arco temporale che precede l'accertamento documentario delle origini veneziane. In ogni caso, anche dopo il definitivo chiarimento delle ricerche d'archivio alcuni storiografi che debbono concordare sul fatto che Vittore non sia nato a Capodistria esaltano nei propri scritti le opere di Vittore e Benedetto e con esse, comunque, tutto il patrimonio artistico delle città istriane che le conservavano (Pirano, Santa Lucia presso Portorose) o ancora fortunatamente le conservano, almeno in parte (Capodistria).

Già Lanzi (1809, p. 40) annota la questione sui natali di Vittore Carpaccio. Le sue parole sono: «veneto, o di Capo d'Istria». Prosegue però poi in nota che «Il paese è imbevuto di questa persuasione, malgrado le sue sottoscrizioni, anche ne' quadri dipinti nell'Istria», ossia malgrado anche nelle opere istriane si firmasse «venetus / veneti». Lo studioso a proposito di Benedetto afferma che costui, anche se sconosciuto alla storia veneta, certamente non viveva fuori della capitale, cfr. Lanzi 1809, p. 40 nota a. Va osservato che queste opinioni erano espresse dall'insigne storiografo avendo preso visione diretta di questo patrimonio artistico. Come ci tiene a sottolineare già Caprin (1907, II, p. 114): «Luigi Lanzi, reputatissimo archeologo e sapiente apprezzatore di opere d'arte, visitata nel 1794 l'Istria, e veduti i dipinti di Benedetto, li encomiò nella sua *Storia pittorica dell'Italia*». Come noto, il canonico Pietro Stancovich (1829, III, pp. 106-122) è il più forte propugnatore dei natali capodistriani, anche se sui Carpaccio non cita nessuna opera, riporta i brani del Lanzi, elemento comunque sufficiente per polemizzare sulla patria dei Carpaccio. Nel 1848 Vincenzo De Castro (1848) pubblica una piccola monografia su Vittore Carpaccio in cui afferma che l'artista è nato a Capodistria e vi è differenza tra definirsi veneto o veneziano. Adduce la teo-

ria che anche i pittori bergamaschi si definivano veneti. Pietro Selvatico (1856, II, p. 494) sostiene in termini meno assertivi che «Il terzo grandissimo artista che fiorisse in Venezia in quest'epoca fu Vittore Carpaccio, forse nativo di Capodistria». Tuttavia Selvatico viene citato da Paolo Tedeschi (1859, p. 179-187) a riprova dei natali capodistriani, opinione che lo studioso locale affronta in un più vasto discorso sui pittori dell'Istria.

Diversa è la posizione di Kukuljević Sakcinski (1858, II, p. 137 nota) che nel suo 'Dizionario degli artisti jugoslavi', oltre a propugnare i natali giustinopolitani della famiglia, riprendendo Lanzi, Stancovich e la questione che la firma «venetus» non significasse che fosse nato a Venezia, ne afferma le origini più precisamente 'slave' in quanto: «La stessa parola italiana scarpa potrebbe derivare da quelle slave; kârpa o krpa, perché non ha una radice in latino». Lo studioso croato dedica una pagina alla silloge di Benedetto (p. 137) e si sofferma ovviamente molto più a lungo su Vittore (pp. 137-145), citando quasi tutte le opere allora note dell'artista.

Ancora incerta appare la posizione iniziale di Pompeo Molmenti (1881, pp. 37-41, in particolare pp. 40-41) in quanto afferma che è assai probabile però che egli nascesse in Istria, e a proposito della firma «venetus» riprende Stancovich, ossia il fatto che i Carpaccio si firmassero con la qualifica «venetus», era perché tali di nazione o dominio, o perché appartenenti alla scuola veneta di pittura o perché educati in Venezia. Molmenti conclude, se nacque a Capodistria, certo è che i suoi maestri furono veneziani e che a Venezia giunse a maturità il suo ingegno. Le affermazioni di Molmenti hanno subito grande eco sulla stampa locale. Cfr. *Bibliografia* 1881, pp. 151-152. Nel 1885 Molmenti (1885, pp. 55 segg., 73) lo riteneva indubitabilmente di Capodistria. Si veda poi anche Molmenti 1891-1892, pp. 1521-1525.

La stampa e gli studiosi locali di fine Ottocento e primi Novecento si adoperano poi alacrememente nell'affermare i natali giustinopolitani di Vittore, come per esempio in un articolo comparso in «La Provincia dell'Istria» del 1885 (*Vittore Carpaccio* 1885, p. 50). Si sostiene che la tradizione popolare non può essere distrutta con il solo fatto che Carpaccio si firmasse come «veneto». Gli istriani infatti si dicono veneti o ex veneti. Per distruggere questa tradizione non bastano prove negative, servono prove che egli sia nato a Venezia, quindi non basta la mancanza di prove che sia nato a Capodistria. Analoga la posizione nello stesso anno di Paolo Tedeschi (1885, pp. 58-60), secondo il quale anche gli istriani si definiscono veneti, e quindi il fatto che Carpaccio si firmasse veneto, non significa che fosse nato a Venezia. Dopo Stancovich altro strenuo sostenitore dei natali istriani di Vittore è certamente Nicolò Del Bello (1903, pp. 201-208) che pubblica nel 1903 un articolo dall'emblematico titolo *La casa del pittore e. Studi sulla vita di Vittore Carpaccio*. Lo studioso locale afferma che a Capodistria in largo San Martino si trova la casa «in cui la tradizione vuole sia nato il pittore Vittore Carpaccio e che il popolo designa: la

casa del pittore». Basandosi su documenti dell'Archivio Municipale di Capodistria, riferisce che già nel Cinquecento in quel luogo vi era una casa abitata dalla famiglia Scarpaza e che la stessa già in precedenza possedeva dei terreni in località San Vittore. Del Bello prosegue asserendo che il capostipite della «famiglia capodistriana dei Carpaccio» si stabilì nella cittadina istriana già all'inizio del Trecento e che era un carpentiere giunto «dall'estuario veneto». Stabilisce anche l'anno di nascita del pittore come il 1450, ovviamente a Capodistria, senza però apportare alcuna prova d'archivio. Prosegue dicendo che Vittore nel 1475 si recò a Venezia presso le botteghe, prima di Lazzaro Bastiani, poi del Bellini. Del Bello fa poi l'ipotesi che potesse essere stato il podestà di Capodistria, Pietro Loredan, a condurre Vittore a Venezia. A favore di tale ipotesi adduce la commissione dei dipinti con le *Storie di Sant'Orsola* da parte della famiglia Loredan che era patrona della Scuola dedicata alla santa martire. Secondo l'autore gli «ultimi lavori eseguiti a Venezia» sarebbero del 1515 e più precisamente l'*Incontro tra Anna e Gioacchino* e i *Diecimila martiri*, infatti, egli osserva seguono la pala di Capodistria e l'*Ingresso del podestà Contarini*, opere che a detta di Del Bello «portano nei loro fondi delle prospettive locali, riprodotte con una fedeltà singolare, che non sarebbe stato possibile raggiungere se non da un attento studio superlocale». Del Bello conclude che altri studiosi sono concordi sul fatto che sia per questi due dipinti che per la pala di Pirano del 1518, Carpaccio dovesse soggiornare a Capodistria, proprio per la precisione nella riproduzione dei paesaggi dello sfondo. A sostegno dei natali capodistriani di Vittore, Del Bello, asserisce inoltre che la sua partenza da Venezia, dove «già nel 1513 troviamo notizia che alle opere del Bellini e del Carpaccio succederanno quelle di Tiziano», sia dovuta alla mancanza di commissioni, e non fu casuale il suo ritiro proprio nella cittadina istriana: «Così questa sua partenza dalla città dispensatrice e testimone delle sue glorie [...] ci rafferma nella persuasione che Capodistria, dove lo vediamo ritirato nei suoi ultimi anni, gli diede i natali e quivi morì. Sì, egli si è ritirato dove vide la vita, dove ancora l'attendevano alcuni amici, i parenti, moltissimi ammiratori, le rimembranze dell'età passata, dove poteva ancora vivere la vita del suo tanto amato Quattrocento».

L'anno successivo Gustav Ludwig e Pompeo Molmenti (1904, pp. 111-122) pubblicano un articolo specifico atto a confutare la tesi dei natali istriani di Vittore Carpaccio. Sulla polemica tra i due studiosi e Del Bello si veda anche al capitolo dedicato alla fortuna critica del 'politico' di Pozzale di questa pubblicazione.

Nel 1905 Del Bello (1905², pp. 6-13) ritorna sull'argomento. Nell'articolo si occupa di artisti attivi a Capodistria prima di Carpaccio, e avendo già nel 1903 asserito che questi era nato nella cittadina istriana ne individua il suo primo maestro. Basandosi su documenti dell'Archivio Municipale di Capodistria, dopo aver citato «maestro Bernardo» e «maestro Iacomo», entrambi contribuenti a Capodistria nel 1429, «Cor-

tesio de Cortesio Pictor, che esercitava l'arte sua in questa città nell'anno 1494», passa a tale «depentor Clerigino Clerigino morto nella città di Iustinopoli nell'anno 1340». Il nipote di questi, tale Clerigino di Pietro Clerigino, prosegue Del Bello in un virgolettato riferito a una cronaca di tale padre Maria Cargnatti morto nel 1789, è il maestro di Vittore Carpaccio e quest'ultimo a sua volta fu concittadino e maestro di Nazario Bastian entrambi di Capodistria. Secondo Del Bello Nazario Bastian non sarebbe altri che Lazzaro Bastiani e spiega la storpiatura delle diciture. Quindi, il Bastiani non sarebbe il maestro di Carpaccio come affermato da Ludwig e Molmenti, all'opposto, Vittore sarebbe il maestro di Lazzaro. Più avanti (pp. 9-10 nota 1) cita alcuni stralci di documenti pubblicati da Francesco Majer (1904) nei quali è riportato che Benedetto Carpaccio nel 1545 fu testimone, sempre nel 1545 prese in affitto una casa che rimase a disposizione della famiglia fino al 1575. Da notare che poche pagine prima Del Bello aveva sostenuto che Vittore è nato a Capodistria e nell'articolo del 1903 che i Carpaccio erano ben prima proprietari di una casa e di alcuni terreni. Finalmente Domenico Venturini nella sua *Guida storica di Capodistria* del 1906 fa il punto della situazione e classifica Vittore Carpaccio come «celebre pittore veneziano, nato nella seconda metà del XV secolo, e morto pure a Venezia, fra il 1525 e il 1526. Cfr. Venturini 1906, pp. 118-121.

Nel frattempo era intervenuta la fondamentale monografia di Ludwig - Molmenti 1906. Si considera da parte di Venturini che una tradizione costante, durata quattro secoli, lo voleva originariamente di Capodistria, ma anche che Vasari lo dice «veneto»; il Ridolfi, «cittadino veneziano»; il Lanzi soggiunge che fu «veneto o di Capodistria». E di questa opinione (cioè che al tempo del Lanzi il Carpaccio fosse ritenuto di qui) «era imbevuto il nostro paese». Accoglie il fatto che Pompeo Molmenti, deputato al Parlamento di Roma, storico insigne, dopo venti e più anni di studi e ricerche, è venuto alla conclusione che Capodistria deve rinunciare al vanto di avere dato i natali a Vittore Carpaccio.

Nel 1906 Ludwig e Molmenti (p. 42) così scrivono riferendosi alla leggenda: «non mai un documento sicuro ci viene offerto dal canonico Stancovich, e da tutti quegli egregi scrittori, come il Tedeschi, il De Franceschi, il [Vincenzo] De Castro, ecc., che vollero sostenere l'ipotesi che il pittore fosse nato a Capodistria». In particolare si giudica «romanzo biografico» il contributo di Del Bello (1903, pp. 201-208) sulla casa del pittore a Capodistria.

Camillo De Franceschi (1906, p. 406), recensendo in «Archeografo Triestino» il volume appena edito di Ludwig e Molmenti, affronta la questione dei natali di Vittore e dopo aver illustrato i risultati degli studi di questi studiosi, conclude lapidariamente: «non fu dato di rinvenire sinora alcun documento, che testimoni neppure la temporanea presenza non che la stabile dimora in Capodistria o in altra città dell'Istria di Vittore Carpaccio. E dello stesso figlio suo Benedetto la prima notizia documentata risale appena al-

l'anno 1545, in cui egli prese a fittanza per nove anni, da certo Vincenzo della Corte, una casa, situata in Porta San Martino, che trent'anni dopo fu comperata dal di lui figlio Vittore, e che era poi la medesima casa del pittore, dove, secondo la tradizione, il grande artista del Rinascimento sarebbe nato».

Francesco Majer (1910, pp. 38-41) nel suo articolo pubblicato in occasione della *Prima Esposizione Provinciale Istriana*, in un numero speciale di «Pagine Istriane», non mette in dubbio i natali veneziani di Vittore e di Benedetto. Riporta i documenti che attestano il soggiorno capodistriano di Benedetto: la domanda di cittadinanza nel 1540, l'affitto della casa a Porta San Martino nel 1545, l'acquisto della casa nel 1570 da parte di suo figlio Vittore (pp. 40-41). Munsner (1921, p. 354) nel suo articolo su Benedetto Carpaccio, ribadisce il concetto che sia Vittore che Benedetto sono nati a Venezia e che Benedetto si è trasferito a Capodistria «nella speranza che là non gli sarebbe mancata quella considerazione, che le città di provincia quasi mai negano agli artisti che le capitali hanno messo da banda», forse già nel 1537. Sicuramente nel 1542 ne aveva ottenuto la cittadinanza. Anche Alisi (1929¹, pp. 5-6) nel suo volumetto dedicato a Benedetto Carpaccio, ribadisce che né Vittore né il figlio siano nati a Capodistria e che la leggenda sui natali di Vittore sono dovuti al soggiorno di Benedetto in città e ai molti dipinti presenti. Sul trasferimento di Benedetto nella città istriana Alisi (1929¹, pp. 7-8) ipotizza che esso sia stato favorito dalla probabile lontana parentela tra Bartolomeo da Assonica, vescovo di Capodistria (1503-1529) e Vittore Carpaccio, secondo un documento pubblicato da Ludwig e Molmenti, 1906, p. 59.

Per Bruno Maier (1950, p. 95), nel suo articolo su Benedetto Carpaccio, la leggenda sull'origine giustinopolitana di Vittore Carpaccio sarebbe dovuta al trasferimento nella città del figlio, da cui ebbe origine un ramo istriano appunto che si estinse nel 1817 a Trieste con tale Antonio. Maier motiva il trasferimento di Benedetto a Capodistria a causa del successo che vi aveva avuto il padre e con il ritenere che in una città di periferia il figlio di un grande artista veniva accolto «con deferenza».

Interessa da ultimo anche la posizione di Antonio Alisi (1951, p. 7) che in un articolo dedicato ai *Pittori capodistriani del Rinascimento*, afferma che gli studiosi locali, cercando a tutti i costi di provare i natali capodistriani di Vittore, come dimostra la polemica con Molmenti, si dimenticano dei veri pittori capodistriani, quali Clerigino.

Fuori della linea storiografica istriana di Otto e Novcento, in conclusione si osservi come anche Muraro (1966, p. 16, 29 nota 12; *Idem* 1972, pp. 97-102) non possa esimersi dal ripercorrere un poco la storia della leggenda dei natali giustinopolitani di Vittore, confutandola ovviamente. Lo studioso dice che nelle pale per Capodistria e Pirano si firma «Veneto» e non nativo di Giustinopoli-Capodistria come hanno fatto altri invece sicuramente nati in quella città, Nazario e Clerigino. Secondo Muraro la prova principe è che, come riferisce Sanuto, Vittore venne nominato pittore

di Stato, titolo che poteva essere conferito solo ai cittadini veneziani. Riprende in proposito quanto osservato in un contributo precedente.

⁴⁴ Olio su tela cm 205x154. Sul pilastro di sinistra si legge la data: MDXVII.

La più completa analisi storico-critica e iconografica dell'opera spetta a Francescutti (in *Histria* 2005, pp. 128-132 cat. 7) alla quale si rinvia anche per la fortuna critica; questa viene comunque di seguito ricostruita con qualche regesto che si ritiene più significativo.

Si ricordi innanzitutto come il dipinto sia stato restaurato da Bartolomeo Giannelli (1824-1894) entro il 1859 (Gardina 1994, p. 41 nota 37), tanto da far esclamare a Caprin (1907, II, p. 106) che aveva ormai perso l'originalità. Sul patriota istriano, pittore e restauratore si veda Gardina 1994, in particolare p. 41.

La prima testimonianza sull'opera è di Tedeschi (1859, pp. 184-1859) puntuale nel linguaggio del tempo a riconoscere in modo ancora utile l'iconografia: «altra tela del Vittor stesso, che trovai nella podesteria di Capodistria, sottosegnata 1517, rappresentante l'ingresso di un veneto podestà, la quale in deplorabile stato per secolare incuria ridotta, con ingegnosa pazienza e lungo studio e riverenza molta ci fu restaurata dall'egregio nostro Giannelli. In questa tela condotta negli ultimi anni di sua vita, si scorge uno stile più largo, un fare sciolto e rotondo che di molto si scosta dalla secchezza della sua prima maniera. Che se la povertà del soggetto, molto lontano dalla ricchezza e dalla magnificenza delle splendide feste veneziane, qui non eccita tutta la fantasia dell'artista, pure vi ammira quel pressarsi di genti, quel vario atteggiarsi, quella vita, che unico seppa trasfondere il più epico pittore di quei tempi, nella rappresentazione di civili e religiose solennità. Molte di queste teste son condotte con la finezza e la precisione del ritratto, e più di un nobile del paese potrebbe ravvisarvi i tipi di sua famiglia, non un anacronismo ti offende, e serbato è diligentemente il costume, cosicché tu vi riconosci la foggia del vestire dei nobili d'allora dalle ampie toghe, e dei marcatanti dai rossi e corti calzoni, e dell'uomo del popolo dal rosso berretto e dalla larga casacca. Sulla loggia sopra il portone d'ingresso al palazzo, allora archiacuto, sventola il glorioso vessillo di San Marco, e alcune gentildonne guardano al corteggio; nel mezzo del quadro senz'arte di convenzione spicca la prima figura del podestà e naturalmente l'occhio vi cade sopra: egli è vestito di larga toga, gli scende dall'omero destro l'aurata stola di cavaliere; tutti lo seguono, tutti onor gli fanno».

Madonizza (1864, p. 68) lo cita nel modo seguente sintetizzando Tedeschi: «stanze del Municipio un prezioso dipinto del 1500, diligentemente ristorato dal Giannelli, che mostra la sparita architettura, e la loggia aperta sul portone d'ingresso come pure i tipi de' nostri avi, le ampie toghe de' nobili, e le bizzarre e pittoresche fogge de' mercanti e de' popolani».

Con puntualità Cavalcaselle (*Appunti e disegni*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. IV

2031 (=12272), 4, sec. XIX) nello stesso foglio (f. 5r) in cui annota i dipinti di Capodistria mostra interesse anch'è per questo: «La piazza di Capodistria ingresso di un podestà - molte figurette (quadro) ridipinto, tela, può essere Vittore Carpaccio» (cfr. Francescutti, in *Histria* 2005, pp. 128-132 cat. 7). Si veda quindi Crowe - Cavalcaselle 1871, I, p. 213 nota 5; *Idem* 1912, I, p. 213 nota 1: «spoiled by repairing, but possibly by Carpaccio». La fortuna critica di quest'opera comprende in seguito i contributi di De Franceschi 1879, p. 500; Molmenti 1885, p. 74: «Un altro quadro attribuito al Carpaccio e contaminato dai restauri»; Granič 1887, p. 8; Molmenti 1893, p. 83; Del Bello 1903, pp. 205-206; Molmenti - Ludwig 1904, p. 118; Del Bello 1905¹, p. 264; De Franceschi 1906, p. 407; Ludwig - Molmenti 1906, p. 289; Venturini 1906, p. 122: «Il Molmenti dubita che la tela della nostra sala municipale, rappresentante l'ingresso di un podestà veneto a Capodistria, finita nel 1517, sia di Vittore».

Caprin (1907, II, pp. 104, 106, 107 fig.), in particolare a p. 106 annota che «Il quadro ha perduto gran parte della sua originalità in quanto che venne rinnovato pochi anni orsono dal pittore Bartolomeo Giannelli»; lo studioso si sofferma in particolare sulla personalità di Sebastiano Contarini (p. 104, nota 2). Il dipinto è presente alla mostra capodistriana del 1910 (*Prima Esposizione* 1910¹, p. 103; *Prima Esposizione* 1910², p. 121). Si impegna nel coglierne il significato Ziliotto (1910, pp. 32-33): «Una tale festa per l'ingresso di Sebastiano Contarini a Capodistria (1517) ritrasse Vettor Carpaccio con quel realismo di cui era maestro, nel quadro, che ritoccato dal Giannelli si conserva nella Sala del Municipio, è tutta la solennità ed insieme tutta la giocondità dell'ora: il podestà è premurosamente fiancheggiato dai nobili che sono ritratti nelle loro fogge particolari; nello sfondo, che dà la fedele riproduzione d'un canto della piazza, c'è grande movimento di gente e dal terrazzino del pretorio, di dietro a una bandiera che sventola festosa occhieggiano curiosamente le nobildonne formose».

È poi menzionato in *Elenco* 1918, p. 26: come B. Carpaccio; da Musner 1921, pp. 363-364; Benussi 1924, p. 397; Domino 1924, p. 28: riporta un'erronea notizia sulla collocazione «anticamente pendeva nella cattedrale»; Camerini 1925, p. 104; Alisi 1926, pp. 8-9; Semi 1930, p. 31: lo segnala nel Museo Civico di Storia e d'Arte di Capodistria; Fiocco 1931¹, pp. 46, 81-82, tav. CLXXVII; pp. 81-82: «purtroppo rovinatissima dai restauri, ma ancora riconoscibile, specie nei ritratti, per opera importante del nostro maestro». Il dipinto è puntualmente considerato nei contributi di Fiocco 1931², p. 224; Alisi 1932², p. 16: nella descrizione del Palazzo pretorio cita il dipinto per la ricostruzione di come doveva essere e delle modifiche fatte; Berenson 1932, p. 133: in gran parte autografo; Fiocco 1932, p. 125; Semi 1934, pp. 58-59 fig. 17; *Idem* 1935, p. 99; Santangelo 1935, p. 66; Berenson 1936, p. 115; van Marle 1936¹, XVIII, pp. 314, 316; Semi 1937, p. 163; Fiocco 1942, pp. 48, 83, tav. CLXXVII; B. Maier 1943, p. 174; *Idem*

- 1944, p. 10; Galetti - Camesasca 1950, p. 561; B. Maier 1950, p. 101 nota 57; Pignatti 1955, pp. 161, 167, 173 fig. 146, 182; Berenson 1957, I, p. 57; Fiocco 1958¹, p. 34, fig. 108; Pignatti 1958², col. 194; Perocco 1960, pp. 39, 77, tav. 175: l'opera sembra non del tutto autografa, se non addirittura di scuola del Carpaccio; Lauts 1962, p. 240 cat. 43, tav. 194; Zampetti 1963, p. LXIII. Mikuž 1964, p. 15; Muraro 1966, pp. 26-28, CCXXII-CCXXIII; Zampetti 1966, p. 90 cat. 74, fig. 74; Perocco 1967, pp. 111-112 cat. 67; Muraro 1972, pp. 99-100; Semi 1975, pp. 198, 210, 225 nota 38, 383 fig. 135; Muraro 1977¹, pp. 24-25, fig. X; Pesenti 1977², p. 572; Sgarbi 1979, pp. 14, 54; Brejc 1983, pp. 24, 27-28, 29, 107; Pignatti 1983, p. 220; Humfrey 1991, p. 142 cat. 46; Semi 1991, I, pp. 124, 127 fig.; *Idem* 1992, pp. 58-59; F. R. Morelli 1993, p. 7; Gardina 1994, p. 41 nota 37: «Prima del 1859 Giannelli restaura per le sale del Municipio *L'ingresso del podestà Contarini*, quadro del 1517 di Vittore Carpaccio»; Pinna 1994, p. 233 cat. 53; Muel-ler 1996, p. 35, fig. 2; Gentili 1997, p. 531; Bernik 2000, pp. 44-45: cita il dipinto a proposito della ricostruzione di come doveva essere la piazza; Magani 2000, pp. 330-331; Parma 2001-2002, pp. 65, 67-68 nota 1; Gardina 2002, pp. 59, 64, 73; p. 64: sul restauro di Cecconi del 1927-'29; a p. 73 lo studioso annota che doveva essere esposto alla Triennale d'Oltremare di Napoli, ma non si sa se ciò sia avvenuto; *Idem* 2003, p. 25 nota 20. Il dipinto è esposto alla mostra triestina del 2005-2006: Castellani 2005, p. 75, 80 nota 33, nota 35; Francescutti, in *Histria* 2005, pp. 128-132 cat. 7; Portolan, in *Histria* 2005, p. 132; Sgarbi 2005, p. 41. È citato da Alisi in una lettera a Fiocco del 1929, cfr. Pavanello 2005, pp. 161-162. Le ultime osservazioni si trovano in: *V Italiji zadržane* 2005, pp. 23 cat. 4, 45 cat. 4, 68 cat. 4, 90-91 fig. 4; Craievich 2006, p. 321 fig. 9, 323; Fossaluzza 2007², p. 39 nota 91; Bellemo 2008, pp. 45-52, 88, 91.
- ⁴⁵ In particolare, è l'occasione per ricostruire la figura del Contarini per Caprin 1907, II, p. 104 nota 2.
- ⁴⁶ Muraro 1966, pp. 26-28, CCXXII-CCXXIII; *Idem* 1972, pp. 99-100; *Idem* 1977¹, pp. 24-25, fig. X.
- ⁴⁷ *Idem* 1966, p. 27.
- ⁴⁸ *Idem* 1966, p. 15; *Idem* 1977², p. 91. Si veda in proposito nel capitolo *Tracciato sulla pittura in Cadore* di questo volume a p. 10.
- ⁴⁹ Lanzi 1809, III, pp. 35-36 nota, 40 nota. Secondo Caprin Lanzi stesso avrebbe fatto un viaggio in Istria, come sopra ricordato. Cfr. Caprin 1907, II, p. 114. Anche Bellemo (2008, p. 71) riporta la frase di Caprin.
- ⁵⁰ Sull'antica cattedrale e le sue vicende si rinvia ad Alisi 1932, in part. a pp. 60-61: interviene sull'altare di San Rocco una volta esistente nella cattedrale, dove doveva essere posta la pala. Su questi elementi architettonici scolpiti e gli stemmi si sofferma Caprin 1907, II, p. 104 nota 2, con riproduzione dei disegni di Giulio de Franceschi. Li descrive anche Semi 1975, p. 202 figg. 76-77.
- ⁵¹ Brejc 1983, pp. 24-25; Pasian, in *Istria. Città maggiori* 1999, p. 42 cat. 13.
- ⁵² Sulla sua figura si veda Caprin 1907, II, p. 104 nota 2.
- ⁵³ Si sofferma ultimamente sulle iniziative di committenza di Contarini e sul loro significato Pasian, in *Istria. Città maggiori*, pp. 41-43 cat. 13.
- ⁵⁴ Ludwig - Molmenti 1906, p. 59. Venezia, Archivio di Stato, Sezione notarile, Testamenti in atti di Alvise Zorzi, busta 1078, n. 81, 1523, settembre; Venezia, Archivio Storico del Patriarcato di Venezia, Mensa patriarcale, busta 67, Registro III, cc. 31. Del 1523 è anche un altro documento veneziano edito da Ludwig - Molmenti 1906, p. 59. Nell'aprile di quell'anno «ser Victore Scharpatium pictorem» è nominato esecutore testamentario di Marietta, moglie di Domenico Canal abitante in parrocchia di San Maurizio. Venezia, Archivio di Stato, Sezione notarile, notaio Zaccaria Priuli, busta 777, testamento 331. Benedetto diviene esecutore testamentario in luogo del padre il 17 febbraio 1529, ed è qualificato allora come «pictor». Lo si deduce da un documento dell'8 luglio 1533 edito da Ludwig - Molmenti 1906, p. 59. Venezia, Archivio di Stato, Iudici del Proprio. Sentenze e interdetti, Registro II, c. 164.
- ⁵⁵ Si veda in proposito Naldini 1700 pp. 59-60, 180; Pusterla 1891, pp. 57, 117. Il vescovo Assonica fu in contemporanea inquisitore generale a Brescia nel 1520. Rimane assai labile, al momento, la traccia indicata da Alisi (1929¹, pp. 7-8) al riguardo della parentela acquista di Vittore e del figlio Benedetto con la famiglia Assonica. È dedotta dal fatto che in un documento del 1542 Benedetto si dichiara cugino di «Caterina consorte de messer Sonica nodarow». Cfr. Ludwig - Molmenti 1906, p. 59. La famiglia ber gamasca vantava presenze a Venezia e Padova.
- ⁵⁶ Olio su tela, cm 445x214. L'iscrizione sul cartiglio alla base dell'architettura riporta la firma e la data: VICTOR/CARPATHIVS/PINXIT/MDXIII. La prima menzione dell'opera è di Sansovino 1581, p. 45b: «Vi si vede di buona mano, la palla dell'altar grande con S. Vitale a cavallo fatto in scorcio con molto artificio». Fanno seguito Ridolfi 1648, I, pp. 30-31; Boschini 1664, p. 110; *Idem* 1674, Sestier di S. Marco, p. 85; Zanetti 1733, p. 171; *Idem* 1771, p. 39; *Idem* 1797, I, p. 97. Nel manoscritto relativo al suo viaggio nel Veneto del 1793 Lanzi (ed. 1988, p. 34) la descrive aggiungendo un commento non positivo: «A San Vitale il Santo in mezzo, a cavallo, fra vari Santi con bell'architettura sopra la quale altri Santi e Nostra Signora in aria. Belle figure, ma ognuna è staccata né vi è unità che richiami». Si veda nell'Ottocento la trattazione di Kukuljević Sakcinski 1858, II, p. 141; Crowe - Cavalcaselle 1871, I, p. 210; Blanc 1877, p. 8; Milanese, in Vasari 1878, III, p. 662: «1514. Venezia. Chiesa di San Vitale. Tavola con Nostra Donna e il Bambino in alto; nel piano inferiore, san Vitale a cavallo, sant'Jacopo, san Giovanni, san Paolino, san Giorgio, san Gervasio e san Protasio, con un angelo che suona. È segnata: VICTOR CARPATHIVS MDXIII. Era originaria-

mente in San Pietro Martire di Murano. Fu commessa al Carpaccio da Giovanni Luciani parroco di San Vitale».

Fanno seguito i contributi di Molmenti 1881, p. 54; Molmenti 1885, p. 87; Granić 1887, p. 7; Berenson 1894, p. 96; Magni 1901, II, p. 266; Molmenti - Ludwig 1904, p. 115 fig. 118, 121; Ludwig - Molmenti 1906, p. 282-283, 289, 298; Fry 1908, p. 499; Crowe - Cavalcaselle 1912, I, p. 209 nota 4; von Hadeln 1912², p. 37; A. Venturi 1915, VII/IV, pp. 748-750, 749 fig. 478; Fogolari 1918, p. 189: tra le opere portate in salvo durante la Grande Guerra; Hausenstein 1925, p. 146, tav. 74; Alisi 1929¹, p. 9: pone il confronto per il san Giorgio della pala già a Pirano di Benedetto; L. Venturi 1930, p. 394; Fiocco 1931¹, pp. 45, 80, tavv. CLXIV, CLXV; Berenson 1932, p. 135; *Idem* 1936, p. 117; van Marle 1936¹, XVIII, pp. 301-302, 303, fig. 182; Fiocco 1942, pp. 48, 82, tavv. CLXIV-CLXV; Lorenzetti 1943, pp. 12, 13; Tietze - Tietze Conrat 1944, p. 158 cat. 650: confronta un disegno con la pala di San Vitale; Galetti - Camesasca 1950, p. 561; B. Maier 1950, p. 98; Vertova 1952, fig. 56; Pignatti 1955, pp. 145, 154 fig. 129, 182; Berenson 1957, I, p. 59, tav. 436; Fiocco 1958¹, pp. 11, 16, 32, fig. 90; Pignatti 1958², col. 194; Perocco 1960, pp. 34, 39, 73, tav. 160; Lauts 1962, pp. 40, 249 cat. 76, tav. 177; p. 247 cat. 66: confronto con la pala di Pirano ora a Padova, indicazioni delle fonti grafiche nel *corpus* di Carpaccio; A. Pallucchini 1963, pp. 17-18; Robertson 1963², p. 390; Muraro 1966, pp. 23, CXCVIII-CXCIX; Zampetti 1966, p. 88 cat. 67, fig. 67; Perocco 1967, p. 109 cat. 57; Pignatti 1972, p. 8; Muraro 1977¹, p. 71, fig. 129: tratta di un disegno del Louvre che riprende la Madonna con il Bambino della pala di san Vitale; Sgarbi 1979, pp. 14, 45 fig., 54; Brejc 1983, pp. 28, 31: ritiene che il san Giorgio venga ripetuto da Benedetto nella pala già a Santa Lucia (Portorose); Humfrey 1991, pp. 124-125 cat. 36; Zuffi 1991, pp. 16, 60 tav. 36; Humfrey 1993², pp. 235, 234 nota 18; Merkel, in *Restituzioni* 1994, pp. 58-62 cat. 10; Pinna 1994, p. 225 cat. 40; Gentili 1997, p. 531; Tempestini 1999¹, III, pp. 976-977, 994 fig. 1073; Parma 2001-2002, pp. 76-78 cat. 2.

⁵⁷ Su tale linea interpretativa si pone anche l'osservazione di Muraro (1966, pp. 23, CXCVIII-CXCIX; pp. CXCVIII) secondo il quale «La composizione ingenuamente riprende lo schema di un polittico a tre scomparti. Sullo sfondo, elementi architettonici plastici di cultura lombardesca».

Per Humfrey (1991, p. 124 cat. 36) «Il formato è evidentemente più moderno rispetto al polittico di Santa Fosca, dello stesso anno, tuttavia sono manifeste le vestigia del formato a polittico nell'uso di uno schermo architettonico che suddivide la superficie pittorica in scomparti. Non si può negare che l'effetto complessivo sia monotono ed è chiaro che un certo numero di figure sono tratte da disegni di bottega preesistenti».

⁵⁸ Olio su tela, cm 147x172, inv. 170.

Reca l'iscrizione: VICTOR CARPATHIVS FINXIT; M/DXIII.

Per il ciclo della Scuola di Santo Stefano a Venezia si vedano le indicazioni generali di nota 34.

Per quest'opera del 1514 si indicano di seguito le voci di riferimento generale più antiche e quelle specifiche: Ridolfi 1648, I, p. 31; Boschini 1664, p. 115; *Idem* 1674, Sestier di S. Marco, pp. 89-90; Zanetti 1733, p. 176; *Idem* 1771, p. 40; *Idem* 1797, I, p. 102; Kukuljević Sakcinski 1858, II, p. 142; Crowe - Cavalcaselle 1871, I, p. 209 nota 5; *Idem* 1912, I, pp. 208-209 nota 1; Blanc 1877, p. 8; Milanese, in Vasari 1878, III, p. 662; Molmenti 1885, pp. 77, 81; Berenson 1894, p. 95; Ludwig - Molmenti 1906, pp. 250-251; G. Rosenthal - L. Rosenthal 1906, p. 104; Ricci 1907, pp. 60, 290; L. Venturi 1907, pp. 315, 317; Fry 1908, p. 502; Malaguzzi Valeri 1908, pp. 90-91 cat. 170; Borenus 1913, p. 127; A. Venturi 1915, VII/IV, pp. 753-754, 755 fig. 482; Hausenstein 1925, tav. 52; Fiocco 1931¹, pp. 43, 79, tav. CLXI; Berenson 1932, p. 134; Morassi 1932, pp. 7, 29; *Catalogo* 1935, p. 44; Berenson 1936, p. 115; van Marle 1936¹, XVIII, pp. 296, 356, 359; Ragghianti 1936, p. 277; Fiocco 1942, pp. 43, 45-46, 81, tav. CLXI; Vertova 1952, fig. 54; *500 Jahre* 1953, p. 30 cat. 29; L. Coletti 1953, p. LXXI; *De Venetiaanse* 1953, p. 28; *La Peinture* 1953, p. 26 cat. 26, tav. XXXII; Pignatti 1955, pp. 9, 128, 141, 145, 182; p. 147 fig. 123; Berenson 1957, I, p. 57; De Logu 1958, p. 241, tav. 37; Fiocco 1958¹, p. 30, fig. 87, tav. XII; Pignatti 1958¹, pp. 100 fig., 101, 104; *Idem* 1958², coll. 194, 196; Perocco 1960, pp. 33, 34, 39, 73, tavv. IV, 157-158; Pallucchini 1961, pp. 51; *Konstens* 1962, pp. 79-80, cat. 74, tav. 12; Lauts 1962, pp. 39, 236 cat. 28, 246, tav. 169; A. Pallucchini 1963, tav. XIX; Robertson 1963², p. 389; Zampetti 1963, pp. XLVIII fig. 14, LXIII, 261-265 cat. 55; Perocco 1964, p. 87; Muraro 1966, pp. CXCII-CXCV; Zampetti 1966, p. 86 cat. 60, fig. 60; Perocco 1967, p. 108 cat. 56C; Sgarbi 1979, cat. 37, tav. 37; *Le scuole* 1981, p. 127, fig. 138; Marshall 1984, pp. 610-620; Fortini Brown 1988, pp. 232-233; pp. 296-298; Humfrey 1990, pp. 98-102 cat. 19; Mason Rinaldi, in *Pinacoteca* 1990, pp. 106-109 cat. 52; Humfrey 1991, pp. 114-15 cat. 33c; Zuffi 1991, pp. 16, 59 tav. 35; Sgarbi 1994, pp. 178-181, 223 cat. 39c; Pinna 1994, pp. 222-224, cat. 39; Gentili 1997, p. 530.

⁵⁹ Gentili 1996¹, p. 42. Sul significato del ciclo in generale per l'ideologia dei committenti e per il valore 'simbolico' di quanto rappresentato sullo sfondo si veda soprattutto *Idem* 1988, pp. 79-108; *Idem* 1996², pp. 123-150.

⁶⁰ Tavola, cm 185x171. Nell'iscrizione sul cartiglio posto al centro: VICTOR CARPATHIVS/VENETVS OP. M.D.XV.

Il rinnovato interesse per quest'opera è merito di Gentili 1986, pp. 55-65. Al contributo dello studioso si rinvia specie per l'aspetto iconografico e della committenza, per il vaglio delle fonti grafiche impiegate. Lo studioso sottolinea il valore del tema presso i francescani promotori del culto dell'Immacolata Concezione.

Per quanto riguarda il percorso critico si deve ricordare innanzitutto che l'opera è citata da Rigamonti

1767, p. 20. La descrive poi Federici (1803, I, p. 228) in modo poi ripetuto fino alle ricerche più recenti «Competitore del Bellino fu Vettor Carpaccio al tempo stesso, che con naturalezza, bella espressione, architettura, prospettiva di città e di paesaggio dipinse nella chiesa di san Francesco in Trevigi la tavola di S. Anna che abbracciarsi con S. Gioachino, dove vedesi da una parte S. Lodovico Re di Francia e dall'altra S. Elisabetta Regina d'Ungheria. Da lontano vedesi un tempio con una scala sulla quale un sacerdote che conduce a quello Maria presentatavisi da' Genitori». Si veda in seguito G. Moschini (1815, II, p. 494) quando è già esposta all'Accademia di Belle Arti, il quale la giudica: «opera ben conservata nel fondo, ma qua e là con alcun leggero discapito. N'è soggetto l'incontro di sant'Anna con san Gioachino, e vi sono a' lati i santi Lodovico re e Santa Elisabetta regina di Francia. È ad olio, e mostra il gran progresso del suo pittore nelle nuove maniere». Si prosegue nella fortuna critica con *Guida* 1828, p. 28; Kukuljević Sakcinski 1858, II, p. 142; Blanc 1877, pp. 6, 7 fig., 8; Sernagiotto 1869, pp. 18-19; Crowe - Cavalcaselle 1871, I, p. 21 1 nota 1; *Idem* 1912, I, p. 210 nota 3: «is a curious mixture of empty handling and German drapery, suggesting the employment of Previtali and other foreign journeymen»; Milanese, in Vasari 1878, III, p. 662: «l'incontro di san Gioacchino con sant'Anna; ai lati san Lodovico re di Francia e sant'Orsola martire, o, come dice il Federici, sant'Elisabetta regina d'Ungheria»; Molmenti 1881, p. 54; Molmenti 1885, pp. 92-93; Granić 1887, p. 8; Berenson 1894, p. 95; Molmenti - Ludwig 1904, pp. 115, 122; Ludwig - Molmenti 1906, pp. 283, 285, 298; Caprin 1907, II, p. 103; von Hadeln 1912², p. 37; A. Venturi 1915, VII/IV, p. 750, 751 fig. 479; Hausenstein 1925, p. 145, tav. 73; Tietze Conrat 1925, p. 11: stabilisce il rapporto con la xilografia di Dürer di questo soggetto; *Eadem* 1929, p. 48; Fiocco 1931¹, pp. 45, 80, tav. CLXVII; Berenson 1932, p. 134; Crowe - Cavalcaselle 1912, I, p. 210 nota 3; 1936, p. 116; van Marle 1936¹, XVIII, pp. 305 fig. 184, 306; *Idem* 1936², p. 130; Fiocco 1942, pp. 48, 82, tav. CLXVIII; Lorenzetti 1943, p. 12; Galetti - Camesasca 1950, p. 561; Moschini Marconi 1955, pp. 106-107 cat. 105, tav. 105; Pignatti 1955, pp. 145, 155 fig. 130, 182; Berenson 1957, I, p. 58; Fiocco 1958¹, pp. 11, 31, fig. 94; Pignatti 1958², col. 194; Perocco 1960, pp. 39, 75, tav. 166; Lauts 1962, p. 250 cat. 80, tav. 178; Muraro 1966, pp. 24, CCVIII-CCIX: «Seguendo lo stile dei polittici, Carpaccio mette insieme in questa opera personaggi che non hanno alcun rapporto fra di loro: assurdi testimoni dell'incontro fra Gioacchino e Anna, vediamo qui raffigurati i santi Orsola e Ludovico da Tolosa»; Zampetti 1966, p. 88 cat. 68, fig. 68; Perocco 1967, p. 111 cat. 63; Pignatti 1972, p. 8; Sgarbi 1979, pp. 14, 54, cat. 39, tav. 39; Gentili 1986, pp. 55-65; Humfrey 1991, pp. 131-132 cat. 39; Pinna 1994, p. 227 cat. 44; Gentili 1996¹, pp. 44-45; *Idem* 1997, p. 531; Tempestini 1999¹, III, pp. 977-978.

⁶¹ Olio su tela, cm 307x205; Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 386.

Iscrizione: V./CARPATHIVS/MDXV

Nel 1511, il priore di Sant'Antonio di Castello, Francesco Ottobon, dedicò un altare ai diecimila cristiani del Monte Ararat (martirizzati alla fine del IV secolo) avendone avuto la visione salvifica in occasione della peste. L'altare fu consacrato nel 1512. Il nipote Ettore Ottobon, membro eminente della Scuola Grande di San Marco, commissionò la pala a Carpaccio. Nell'alto sono rappresentate le anime dei martiri accolte dagli angeli nei sette cieli del Paradiso. Come nota Humfrey (1991, p. 128) «Il soggetto era stato scelto come segno di gratitudine verso i Diecimila martiri, per la loro pronta intercessione a favore degli appestati di Sant'Antonio; ma deve aver avuto tutta la risonanza dell'attualità nella mente dei veneziani, in un periodo in cui nel Mediterraneo orientale i turchi infedeli diventavano sempre più potenti».

Sul significato di quest'opera sono fondamentali le ricerche di Gentili 1996¹, pp. 45-47; *Idem* 1996², pp. 91-122, figg. 60-64, 68; *Idem* 1997, p. 530, 531. Ci si limita a ricordare come lo studioso ponga l'accento sul fatto che il tema sia orientato dalle memorie delle guerre turche e da quelle famigliari di Ettore Ottobon: il nonno Antonio e il padre Stefano Ottobon vi parteciparono, quest'ultimo in modo tragico. Lo studioso documenta l'attualità della lotta contro il turco nei progetti politici del momento. Ne deriva la qualifica dello stesso Carpaccio che vi è implicato. In questa pala «conferma l'evidenza di un discorso lucido e informato, che distrugge il mito del testimone passivo, dello spettatore neutrale, del narratore disincantato, e restituisce la realtà di un pittore di propaganda e di intervento, un pittore che sotto velame di storie di devozione e d'avventura racconta allegoricamente timori e speranze della storia contemporanea, mettendo al servizio delle istituzioni veneziane, in piena consapevolezza, l'affascinante potere delle immagini», cfr. Gentili 1996¹, p. 47. Baldissin Molli (2000, p. 312) osserva il fatto altrettanto importante che «questo dipinto non induce i riguardanti alla preghiera nei confronti dei santi intercessori, ma fornisce invece un esempio di virtù ed eroismo cristiano in atto, allo scopo di ispirare nei credenti una analoga dedizione a Dio nella loro vita».

La fortuna critica può essere sintetizzata al modo seguente. La notorietà in antico dell'opera si deduce dallo spazio e tono riservati alla descrizione da Vasari (1568, p. 521; ed. 1878, III, p. 641): «In un'altra cappella dipinse la storia de' Martiri, cioè quando furono crucifixi. Nella quale opera fece meglio che trecento figure, fra grandi e piccole: ed inoltre, cavalli e alberi assai, un cielo aperto, diverse attitudini di nudi, e vestiti molti, scorti, e tante altre cose; e si può vedere che egli non la conducesse se non con fatica straordinaria».

L'opera trova la descrizione in Sansovino 1581, p. 8a. Viene menzionata nelle fonti antiche: Ridolfi 1648, I, p. 31; Boschini 1664, p. 162; *Idem* 1674, Sestier di Castello, p. 12; Zanetti 1733, p. 208; Corner 1758, p. 69; Zanetti (1771, pp. 40-41). Quest'ultimo mostra entusiasmo osservando ancora al suo posto l'opera a suo dire precorritrice «al terzo altare alla

dritta. È dipinta in essa l'istoria dei dieci mila Martiri, con gran copia di figure, alberi, animali e cent'altre cose fatte tutte con straordinaria diligenza e fatica siccome osservò il Vasari; onde viene lodata come rara pittura. È cosa tuttavia assai singolare, e appena degna di fede, che questa tavola fosse dipinta da un dotto Pittore ne' tempi di Giorgioneschi, anzi dopo la morte di Giorgione, e sul primo fiorir di Tiziano, cioè nel 1515 e che di questi nuovi vivacissimi modi un lampo non si vegga».

Si annoverano in seguito i pronunciamenti di Zucchini 1785, p. 140; G. Moschini 1815, II, p. 492; Cicogna 1824, I, p. 162; *Guida* 1828, p. 27; Kukuljević Sakcinski 1858, II, p. 142; Molmenti 1881, pp. 54-55; Molmenti 1885, pp. 91-92; Crowe - Cavalcaselle 1871, I, pp. 210-211 note 3, 4; *Idem* 1912, I, p. 210 note 1, 2; Taine 1866, II, p. 416; Blanc 1877, p. 8; Granić 1887, p. 7; Berenson 1894, p. 95; Colvin 1897, p. 195; Magni 1901, II, p. 267; Del Bello 1903, p. 205. Di particolare rilevanza per il giudizio sull'ultima fase di Carpaccio è il parere che esprimono a proposito di quest'opera Molmenti - Ludwig (1904, pp. 115, 121-122) e la soluzione che propettano circa il ruolo della bottega in essa: «In molte opere di Vettor Carpaccio noi vediamo la mano dei suoi due figli. Se nei quadri di Capodistria e di Pirano, creduti di Vettore, non è difficile scorgere il colorito scialbo e il disegno fiacco di Benedetto, nei due quadri che passano sotto il nome di Vettore, che sono custoditi dalla Accademia veneta, e rappresentano *I diecimila martiri*, e *l'Incontro di Gioacchino ed Anna*, ci pare di non ingannarci vedendo il rigido disegno e il colorito stridente di Pietro Carpaccio. Infatti ad Anton Maria Zanetti pareva cosa singolare che Vettore avesse dipinta in modo così rigido e minuzioso la tavola dei diecimila martiri, quando già fioriva Tiziano; né si può del pari capire come l'altro dipinto secco e pesante, che figura Sant'Anna e San Gioacchino, e fu compiuto nel 1515, sia tutto di mano di quello stesso artefice, che fin dal 1490 conduceva alcune fra le più meravigliose e libere opere della Scuola Veneziana». Il commento è riproposto in seguito da Ludwig - Molmenti 1906, pp. 283-285, 298.

Altre menzioni si trovano in Caprin 1907, II, p. 103; von Hadeln 1912², p. 37; A. Venturi 1915, VII/IV, pp. 757-758 nota 1; Berenson 1916¹, pp. 2, 5; Hausenstein 1925, p. 146, tav. 75; von Hadeln 1925, p. 58. In seguito autorevolmente Fiocco (1931¹, pp. 45, 80-81, tavv. CLXVIII, CLXIX) mette l'accento sulla difficoltà di giudizio: «La fama di questo dipinto non si comprenderebbe oggi di fronte all'opera, quasi completamente rifatta dalle ridipinture dei primi dell'800 e divenuta piatta, levigata e sorda, tanto da dovere essere considerata più una copia che un originale». La bibliografia comprende Berenson 1932, p. 134; Semi 1934, p. 62: stabilisce un confronto con la portella della *Strage degli innocenti* della cattedrale di Capodistria; Berenson 1936, p. 116; Ragghianti 1936, p. 279; van Marle 1936¹, XVIII, pp. 302-304 fig. 183; Fiocco 1942, pp. 48, 82-83, tavv. CLXVIII-CLXIX; Tietze - Tietze Conrat 1944, pp.

153-154 cat. 623; Galetti - Camesasca 1950, p. 561; Vertova 1952, fig. 57; L. Coletti 1953, p. LXXI; Moschini Marconi 1955, pp. 107-108 cat. 106, tav. 106; Pignatti 1955, pp. 145, 156 fig. 131, 182; Abbad Rios 1956, pp. 295-296; Berenson 1957, I, p. 58; Fiocco 1958¹, pp. 11, 33, fig. 95; Pignatti 1958¹, p. 104; *Idem* 1958², col. 194; V. Moschini 1960, p. 363; Perocco 1960, pp. 39, 75, tav. 167; Lauts 1962, pp. 40, 250-251 cat. 81, tavv. 179-181: sottolinea di nuovo che l'opera è ridipinta nell'Ottocento; A. Pallucchini 1963, p. 17; Ragghianti 1963, pp. 45-46; Robertson 1963², p. 389; Zampetti 1963, pp. LV fig. 16, LIX, LXIII; Muraro 1966, pp. 26, CC-CCIII; Zampetti 1966, p. 88 cat. 69; Perocco 1967 p. 1 10 cat. 61; Sgarbi 1979, pp. 14, 54; Brej 1983, pp. 28-29; Humfrey 1991, pp. 128-129 cat. 38; Zuffi 1991, pp. 16, 60-61 tav. 37; Humfrey 1993², pp. 38, 78, 106, 107-108, 257-259, tav. 246, 315, 357 cat. 85; Sgarbi 1994, pp. 182-185; Pinna 1994, p. 227 cat. 43; Gentili 1996¹, pp. 45-47; *Idem* 1996², pp. 91-122, figg. 60-64, 68; *Idem* 1997, p. 530, 531; Baldisin Molli 2000, p. 312; S. Rossi 2007, pp. 9-10.

Nella vasta letteratura su quest'opera è da mettere a confronto a titolo d'esempio la posizione non conformista di Muraro (1966, pp. 26, CC-CCIII) che a proposito della presunta 'ottocentizzazione' subita con i restauri afferma «noi riteniamo invece che sia uno dei meglio conservati dipinti del Carpaccio. Il suo stile però è talmente diverso e irrigidito rispetto alle più vivaci pitture del maestro, da rendere comprensibile tanta differenza. Il Carpaccio condensò troppi elementi e soverchia erudizione nella pala; la infitti di ricerche coloristiche e formali, di forzature anatomiche e compositive, sovraccaricandola di episodi, di dinamica, di pathos. Ne risultò un'opera che potremmo chiamare manieristica, simile per questo verso ad altre che appartengono all'estremo limite della tradizione gotica, già influenzata da Dürer (nel 1508 anch'egli aveva dipinto lo stesso soggetto che ora si trova a Vienna) e dai volgarizzatori di Raffaello. Particolarmente interessante il confronto con la xilografia di Jacopo de' Barbari che raffigura una *Battaglia fra uomini nudi e satiri*. Evidentemente Carpaccio intendeva conciliare i requisiti richiesti da una pala con la sua vena narrativa, e inserì nello spazio che aveva a disposizione tutti gli episodi della leggenda (...); «La pala già a Sant'Antonio è datata 1515, però non sappiamo quando il Carpaccio abbia cominciato a pensare a quest'opera. Che non sia stata facile impresa per lui lo vediamo dalle ricerche e dagli studi che l'hanno preceduta. Il primo di questi lavori preliminari è lo stupendo disegno della Collezione R. von Hirsch di Basilea, che d'accordo con Tietze, va collocato molto prima della pala. La scena in quel capolavoro grafico è intesa in senso orizzontale, come del resto conveniva al contenuto narrativo della storia (non è accaduto lo stesso per la pala di San Giobbe rispetto al disegno degli Uffizi?): in primo piano sono issati otto martiri su altissimi pali di geniale e mirabile invenzione. Purtroppo, in fase di realizzazione, il Carpaccio non fu sostenuto dall'intensità espressiva del momento preliminare, né

dalla freschezza d'invenzione dei primi pensieri: tutto divenne indiretto e immobile, freddo e calcolato, pedante e assurdo. Per questo ci sembra eccessivo che la pala per Sant'Antonio abbia richiamato tanto l'attenzione e le lodi di Vasari e di altri antichi scrittori, certo più colpiti dall'impegno e dallo sforzo inventivo che dai valori poetici dell'opera».

La molteplicità delle fonti impiegate da Carpaccio in questa ideazione comunque inedita è utilmente indicata in sintesi da Humfrey (1991, pp. 128-129 cat. 38): «Dovendo affrontare il problema di raffigurare un gran numero di nudi maschili nelle pose più diverse, Carpaccio trasse ispirazione da una considerevole varietà di fonti, comprese le stampe di Dürer, la scultura classica e il cartone preparato da Michelangelo per la Battaglia di Cascina, che all'epoca si trovava a Ferrara. Quanto all'insieme della composizione, la principale fonte d'ispirazione è certo la xilografia eseguita da Dürer sullo stesso tema, risalente alla fine del decennio 1490-1500».

⁶² Olio su tela, cm 130x368.

Iscrizione: VICTOR CARPATHIVS/A.D./M.D.XVI. Sul libro si legge PAX/TIBI /MAR/CE [AE] E/VAN/GELI/STA MEVS.

Tale raffigurazione, assieme a quella della Giustizia, è il simbolo dello Stato Veneto in tutta la sua storia (Wolters 1987, pp. 223 segg.): il simbolo dell'Evangelista, patrono di Venezia, rappresenta san Marco quale patrono ed è, a un tempo, personificazione dello Stato. La scritta che compare nel Vangelo tenuto aperto si riferisce alla prefigurazione e al racconto che riguarda la scoperta e trafugamento delle reliquie ad Alessandria d'Egitto nell'829, al trasporto nella Serenissima, al loro ritrovamento nella basilica marciana durante il rito di celebrazione del rinnovamento del sacro edificio da parte del doge Vitale Falier (1084-1096).

L'immagine di Vittore Carpaccio appartiene, per tanto, a una lunga tradizione iconografica. Proviene dalla sede delle magistrature veneziane di Palazzo dei Camerlenghi dopo la caduta dello Stato nel 1797. L'identificazione dei magistrati attraverso gli stemmi proposta da Ludwig - Molmenti (1906, pp. 287-288) è stata oggetto di verifica e di nuova proposta da parte di Pietro Scarpa (1991, pp. 60-62) che precisa anche la loro appartenenza agli Officiali del dazio del Vin.

La posizione del Leone colto in forma araldica è simbolica: fa riferimento al dominio dello Stato sul mare e sulla terra, e questo avviene in un anno cruciale, il 1516. L'anno precedente sale sul trono di Francia Francesco I, assumendo anche il titolo di Duca di Milano che reclama con le proprie truppe schierate in Italia. Batte a Villafranca quelle milanesi, e il 13 settembre le forze congiunte di Francia e Venezia sconfiggono quelle della Confederazione Elvetica e imperiali nella battaglia di Marignano, conseguendo la vittoria finale sulle forze della Lega Santa.

Nello stesso 1516 venne firmato il trattato di Noyon tra Carlo I e Francesco I di Francia, promosso da papa Leone X come accordo tra le potenze di Francia e Spagna. La Repubblica di Venezia, sotto il dogado

di Leonardo Loredan, ebbe i territori dello Stato da terra precedenti le guerre cambriche, perse l'alta valle del fiume Isonzo a favore della Contea di Gorizia e Gradisca che era ormai sottoposta alla sovranità della monarchia asburgica, nonché l'Ampezzano. Si apriva la stagione più florida dello Stato da terra. Alla luce di questi fatti si interpreta il telero di Carpaccio e l'equilibrio fra «tensione simbolica» e «realtà» (Pignatti 1955, p. 167). È inserito nell'anfiteatro del territorio veneto lussureggiante di erbe e fiori, poggia sulle acque, sullo sfondo sono rappresentati i luoghi del potere. Carpaccio realizza il «primo ritratto ufficiale della sua città» che è ritratto «ideale ed eroico», cfr. Muraro 1966, p. CCXII.

Da Muraro si possono estrapolare altre considerazioni riguardanti la fase finale di Carpaccio in cui l'opera si colloca, e cioè «in un'epoca in cui il pittore era quasi dimenticato a Venezia e più intensamente si preparava a operare per i paesi dell'altra riva dell'Adriatico». Dal punto di vista stilistico lo studioso nota come sia «perduta l'insistenza disegnativa del passato, qui predomina il calore armonioso di un'intonazione tipicamente veneziana; le possibilità della tecnica pittorica a olio, cui il Carpaccio in questo momento aderisce, è anche rivelata dai ricchi impasti e dalle velature con cui è raffigurato il paesaggio addirittura più morbido e giorgionesco di quello di Sebastiano del Piombo». Muraro discute inoltre la posizione assunta al riguardo da Lauts (1962, pp. 40, 249 cat. 77, tav. 188) che avvicina la testa di questo Leone a quella di un disegno conservato a Princeton (University Art Museum, inv. 44-274) sul cui foglio è raffigurato anche un personaggio della *Partenza dei fidanzati* del ciclo delle *Storie di sant'Orsola*, per cui andrebbe collocato intorno al 1495. Osserva Muraro «Ciò porterebbe a diffidare della data del Leone dei Camerlenghi, che, fra l'altro, in molte parti risulta danneggiato e ridipinto. Prima di tutto si deve dire che le qualità dell'opera sono tali da escludere che il suo autore stia attraversando un momento di crisi».

La bibliografia principale di riferimento comprende: Selvatico - Lazari 1852, p. 64; Crowe - Cavalcaselle 1871, I, p. 211 nota 2; *Idem* 1912, I, p. 210 nota 4; Milanese, in Vasari 1878, III, p. 662; Molmenti 1885, p. 87; Berenson 1894, p. 96; Ludwig - Molmenti 1906, pp. 287-288; G. Rosenthal - L. Rosenthal 1906, tav. 1; Fogolari 1912, pp. 51 fig., 52; von Hadeln 1912², p. 37; Fiocco 1931¹, pp. 46, 81, tavv. CLXIII, CLXXIV; Berenson 1932, p. 135; *Idem* 1936, p. 116; van Marle 1936¹, XVIII, pp. 310 fig. 187, 311-312; Hartt 1940, p. 26 nota 8; Fiocco 1942, pp. 48, 83, tavv. CLXXIII-CLXXIV; Pallucchini 1946¹, p. 83 cat. 131; *Idem* 1946², p. 71 cat. 131; Galetti - Camesasca 1950, p. 561; Vertova 1952, fig. 59; Pignatti 1955, pp. 167, 174-175 figg. 147-148, 182; Berenson 1957, I, p. 59, tav. 439; De Logu 1958, pp. 61, 239, tav. 33; Fiocco 1958¹, pp. 11, 34, fig. 101; Pignatti 1958¹, p. 104 fig.; *Idem* 1958², col. 194; Perocco 1960, pp. 33, 39, 75-76, tavv. 169-170; Pallucchini 1961, p. 36; Lauts 1962, pp. 40, 249 cat. 77, tav. 188, a pp. 29, 242-243 cat. 53A-E stabilisce il confronto con gli scomparti di politico di Grumello; A. Palluc-

chini 1963, p. 18; Pignatti 1963, pp. 48-49; Zampetti 1963, pp. LXIII, 275-277 cat. 60; Muraro 1966, pp. 25, CCX-CCXIII; Zampetti 1966, p. 89 cat. 71, fig. 71; Perocco 1967, p. 111 cat. 64; Muraro 1977¹, p. 74, fig. 6: discute il disegno della testa di un leone di Princeton. La fortuna critica dell'opera prosegue con Pignatti 1972, p. 25; Sgarbi 1979, pp. 14, 54; Wolters 1987, pp. 226-227; Fortini Brown 1988, pp. 9-10, 15 tav. 1; Humfrey 1991, pp. 138-139 cat. 43; Zuffi 1991, pp. 16, 62 tav. 38; Pinna 1994, pp. 230-231 cat. 50; Scarpa 1991, pp. 60-62; Knezevich 1996, p. 52; Fossaluzza, in *Venezia* 1997, pp. 330-331 cat. 16; Gentili 1996¹, p. 45; *Idem* 1997, p. 531.

⁶³ Olio su tela, cm 180x226.

VICTOR CARPATHIVS VENETVS O./M.D.XVI. Il dipinto è stato messo più volte in relazione con il telerlo dello stesso soggetto eseguito da Carpaccio per la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni. Per questo ciclo si consenta il rinvio, fra tanta letteratura critica, alla sintesi sulla complessa problematica storico-artista e iconografica di chi scrive Fossaluzza 2011, pp. 51-62.

In base a quanto affermato da Borenius (in Crowe - Cavalcaselle 1912, I, pp. 210-211 nota 4) si è ritenuto che il dipinto di san Giorgio Maggiore provenisse dall'Abbazia di Santa Maria del Pero presso Treviso. L'affermazione, non suffragata da documenti, non dà ragione di alcuni aspetti iconografici importanti del dipinto, in particolare la scena del martirio di santo Stefano nello sfondo a destra ambientata fuori delle mura urbane che alludono ovviamente a Gerusalemme. In proposito sono da ricordare le tradizioni del ritrovamento del corpo, della sua prima traslazione a Costantinopoli e della seconda traslazione a Roma, raccontate nella *Legenda Aurea* (da Varazze ed. 1995, pp. 325-331). Ma in parallelo è da sottolineare l'altra tradizione che riguarda la traslazione del corpo di Stefano a Venezia e il suo deposito presso la chiesa benedettina, dove rimane attestato il suo culto. Fanno riferimento all'immaginario benedettino altri elementi iconografici che popolano il 'paese' del dipinto a sinistra: san Girolamo nel deserto, san Benedetto tra i rovi. Le quattro scene rappresentate alla base del dipinto riguardano il martirio del santo legato alla colonna, il santo torturato nella caldaia bollente, san Giorgio confessa la propria fede davanti al prefetto Daziano e la decollazione del santo.

La tesi che il dipinto sia eseguito per l'antica chiesa di San Giorgio Maggiore è illustrata da Humfrey 1991, p. 141 cat. 45.

La prima menzione dell'opera si ha da Zanetti (1733, p. 472): «Nel coro d'inverno evi una bella tavola del Carpaccio con San Giorgio a cavallo che uccide il serpente, e sotto varie istoriette del Santo; omessa dal Boschini». È catalogata in seguito sempre da Zanetti 1771, p. 34. La considera nella storia del Cenobio e basilica benedettina Cicogna 1834, IV, p. 319. Secondo Molmenti (1885, p. 89 nota 2) il dipinto non è mai esistito e lo si è confuso con quello di San Giorgio degli Schiavoni.

La bibliografia sintetica su quest'opera, oltre a quelle

citare, si compendia nelle voci seguenti di Kukuljević Sakcinski 1858, II, p. 141; Ludwig - Molmenti 1906, pp. 271-272, 291; L. Venturi 1907, p. 318; von Hadeln 1912², p. 37; A. Venturi 1915, VII/IV, p. 758, nota 1; Fiocco 1931¹, pp. 37, 81, 89, tav. CLXII; Berenson 1932, p. 135; *Idem* 1936, p. 117; van Marle 1936¹, XVIII, pp. 308-310; Hartt 1940, p. 26; Fiocco 1942, pp. 33, 83, tav. CLXXII; Galetti - Camesasca 1950, p. 561; Vertova 1952, fig. 58; Pignatti 1955, pp. 150, 159 fig. 134; Damerini 1956, p. 128; Berenson 1957, I, p. 59, tav. 438; De Logu 1958, p. 61; Fiocco 1958¹, p. 33, figg. 98-99. Lo studioso riassume in questo modo la valutazione: «È pressa poco una riduzione della tela stupenda di egual soggetto nella Scuola degli Schiavoni. Sotto negli scomparti giudizio e martirio del santo. Opera firmata e datata 1516, ma in gran parte eseguita dalla scuola. Proviene dall'abbazia benedettina di Santa Maria del Pero (Treviso). Più originale la predella».

Si vedano in seguito le trattazioni di Pignatti 1958¹, p. 104; *Idem* 1958², col. 194; Perocco 1960, pp. 39, 76, tavv. 171-173; Palluchini 1961, pp. 38, 65 nota 19; Lauts 1962, pp. 32, 249 cat. 75, tavv. 189-191; Robertson 1963¹, p. 158; Zampetti 1963, p. LXI fig. 18; Muraro 1966, pp. CCXVI-CCXIX. Anche di questo studioso si estrapola un giudizio significativo (p. CCXVI), la constatazione che «La rapidità compendiarica di un tempo ora si traduce in forme stanche e meccaniche. Il campo di morte, così crudo e ossessivo agli Schiavoni, qui perde vigore ed espressività. Lo sfondo, trattato con lo stile del *San Paolo* di Chioggia, si popola di episodi anacronistici ed estranei alla scena principale».

Il percorso di fortuna critica riprende con Zampetti 1966, p. 89 cat. 72, fig. 72; Perocco 1967, p. 111 cat. 65; Pignatti 1972, p. 8; Sgarbi 1979, pp. 14, 54; Zuffi 1991, p. 16; Humfrey 1993², pp. 90, 324 nota 10; Pinna 1994, pp. 231-232 cat. 51. Quest'ultimo richiama al fatto che «In basso nella predella, le quattro piccole *Scene del martirio* potrebbero ispirarsi a quelle una volta presenti nella Scuola degli Schiavoni, documentate fino al 1557. Considerata abitualmente opera modesta e in gran parte di bottega, il secondo *San Giorgio e il drago* anticipa - si guardi all'aggraziato arcaismo della figura del cavaliere - molti di quei caratteri di progressiva semplificazione formale che contraddistinguono l'ultima produzione del Carpaccio». La lettura del dipinto è affrontata da Gentili (1996¹, p. 45) al quale si rinvia.

⁶⁴ Olio su tela, cm 280x210. Iscrizione: VICTOR CARP[ATHIVS]/VENET[VS]/MDXVIII. L'opera è menzionata da Lanzi (1809, III, p. 40 nota) nella terza edizione della sua *Storia pittorica della Italia*, nella quale estende il catalogo di Carpaccio rispetto alla prima edizione (1795-1796, II.I, p. 30) in cui cita solo pochi dipinti veneziani e il giudizio non è propriamente lusinghiero.

La sola citazione di Lanzi è la base per la fortuna critica successiva della pala di Pirano che si salda inizialmente con l'interesse a stabilirne i legami continuativi con l'Istria.

L'opera è menzionata da De Castro (1848, p. 16) che

afferma come Carpaccio soggiornasse a Pirano; Kuljević Sakcinski 1858, II, p. 140; Tedeschi 1859, p. 185; Madonizza 1864, p. 104: dice solo che il dipinto si trova sull'altare di sinistra e lo descrive.

Da par suo, la prima vera analisi diretta spetta a Cavalcaselle, *Appunti e disegni*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. IV 2031 (=12272), 4, sec. XIX, (f. 2r). Il grande conoscitore vi riscontra «caratteri meschini, difettosi; putto corpo brutto guastato». Cfr. Crowe - Cavalcaselle 1871, I, p. 213 nota 2; *Idem* 1912, I, p. 213 nota 3. Si veda in seguito Blanc 1877, p. 8; Milanesi, in Vasari 1878, III, p. 663; Frizzoni 1883², p. 237, che dipendono da Lanzi e da Crowe - Cavalcaselle. Frizzoni infatti osserva attingendo a quest'ultimo che «in seguito a quell'anno, vale a dire al 1519 (sic), non si riscontra più traccia alcuna dell'artista». Molmenti (1885, p. 75) descrive l'opera ripetendo anch'egli l'erronea datazione del 1519: «Nella chiesa di San Francesco di Pirano, sopra un altare formato da due colonne con grande arco, su cui sono graziosi rabeschi, vi è una tela dipinta dal Carpaccio nel 1519, rappresenta la Vergine con il Bambino, a cui fan corteggio i santi Francesco, Pietro, Antonio, Luigi di Francia e Santa Chiara. Nella parte inferiore due angeli suonano uno la mandola e l'altro il violino». Si veda in seguito Granić 1887, pp. 8-10; Molmenti 1893, pp. 83-84.

Da un articolo di cui non si specifica l'autore apparso ne «La Provincia dell'Istria» (*Vittore Carpaccio* 1885, p. 50) si apprende che il guardiano del convento di Pirano chiede ed ottiene una sovvenzione da Vienna di 250 fiorini per il restauro dell'opera, quindi si rivolge al Circolo Artistico di Trieste per avere il nome di un pittore, al momento le trattative con Domenico Acquaroli che eseguirà poi l'intervento sono ancora in corso.

L'interesse per quest'opera e il suo recupero hanno riscontro poi in Granić 1887, pp. 6, 8-9; e in un articolo apparso in «L'Osservatore Triestino» sul restauro di Domenico Acquaroli e sulla ricostruzione della cappella, cfr. *Cappella del Carpaccio* 1887, p. 1. Su tale restauro e il suo autore interviene recentemente Magani 2000, p. 332. L'attività di Acquaroli si deduce dai riferimenti di Craievich, in *Istria. Città Maggiori* 1999 alle pagine 215 cat. 399, 220 cat. 412, 222 cat. 413, 227 cat. 422, 256 cat. 481.

Quando nel 1885 fu incaricato del restauro della pala il triestino Acquaroli sorse il progetto di ricostruzione della tribuna, comprensibile in pieno gusto 'neorinascimentale', con l'intento filologico di ristabilire i rapporti spaziali originari fra pala, cornice e contesto architettonico della chiesa. Così avvenne, trovando essa posto nella navata sinistra della chiesa dove fu anche elevata una cupola con lanternino, entro cui fu realizzata la decorazione di Acquaroli. Caprin (1907, II, pp. 141, 144-145) riproduce l'opera in questo rinnovato contesto, avvalendosi della traduzione litografica da foto di Giulio de Franceschi.

La fortuna critica della pala di Pirano prosegue con Neumann 1898², pp. 160-161; Magni 1901, II, p. 269; Del Bello 1903, p. 206; Molmenti - Ludwig 1904, pp. 113 fig., 118. Nel loro articolo pubblicato

in «Emporium», il giudizio degli studiosi è di particolare importanza perché esteso alle opere del momento, si noti che la pala di Pirano continua a essere datata 1519: «Ma tutti questi dipinti non rivelano la forza e la finezza del grande pittore, ed è probabile che egli, disegnatane la composizione, li abbia abbozzati e, pur mettendovi il suo nome, abbia poi lasciato il carico di compirli, sotto la sua guida, al figlio Benedetto. Per convincersi di ciò basterà confrontare la fiacca figura di san Giorgio nella chiesa di San Francesco di Pirano con l'altro san Giorgio nel quadro autentico di Vettore in chiesa di San Vitale a Venezia. Per quanto inferiori alle migliori opere del vecchio Carpaccio, i quadri di Pirano e di Capodistria sono però ricchi di tali pregi, che non possono non aver grandemente piaciuto negli Istriani che li comisero o li acquistarono nella bottega veneziana dell'artefice celebrato».

Si annoverano di seguito i pronunciamenti di Ludwig - Molmenti 1906, pp. 288-289; De Franceschi 1906, pp. 406, 407; Venturini 1906, p. 123; Caprin 1907, II, pp. 106, 108, 109 fig.; p. 106, 108: descrizione del paesaggio sullo sfondo; Borenius, in Crowe - Cavalcaselle 1912, I, p. 213 nota; von Hadeln 1912², p. 37; Franceschini 1915, pp. 290 fig. 294; Planiscig 1915, p. 48 fig. 45; A. Venturi 1915, VII/IV, pp. 757-758 nota 1; Berenson 1916², p. 124; *Elenco* 1918, p. 45; Benussi 1924, p. 397; Hausenstein 1925, pp. 146, 149; Alisi 1929¹, p. 8; *Idem* 1929², p. 2; L. Venturi 1930, p. 394; Fiocco 1931¹, pp. 47-48, 82, tav. CLXXVIII; Alisi 1932¹, p. 52; Berenson 1932, p. 134; Santangelo 1935, pp. 145 fig., 146; Semi 1935, p. 99; Berenson 1936, p. 116.

Per quanto concerne il contributo di van Marle (1936¹, XVIII, pp. 316 fig. 190, 318, 346) si sottolinea come in esso sia messo in risalto il buon numero di disegni dei quali si tiene conto nell'ideazione della pala, con particolare riferimento a quello importante (anche per discusso soggetto rappresentato nel *verso*) delle *Tentazioni di san Girolamo* del British Museum. inv 1895-9-15-806 (qui riprodotto) per uno degli angeli musicisti.

La fortuna critica della pala di Pirano prosegue con le voci di Semi 1937, pp. 163, 166 fig. 123; Fiocco 1942, pp. 42, 50-51, 84, tav. CLXXVIII; Galetti - Camesasca 1950, p. 561; B. Maier 1950, p. 94; Vertova 1952, fig. 60; Pignatti 1955, pp. 157, 163 fig. 137, 182; Berenson 1957, I, p. 58, tav. 440: in gran parte autografa; Fiocco 1958¹, pp. 11, 16, 32, fig. 105; Pignatti 1958¹, p. 104; *Idem* 1958², col. 194; Perocco 1960, pp. 39, 77, tav. 176: certamente frutto di collaborazione con la scuola.

Secondo Lauts (1962, p. 247 cat. 66, tav. 196) «Il conglomerato di elementi di seconda mano e le evidenti disparità nella proporzione delle figure fa pensare che questa pala sia stata messa insieme, utilizzando vari elementi già pronti e affidando gran parte dell'esecuzione alla bottega».

Si aggiungono di seguito le voci di A. Pallucchini 1963, p. 18; Zampetti 1963, p. LXIII; Mikuž 1964, p. 15. Conferma ancora una volta l'interesse per un'analisi articolata Muraro (1966, pp. 23, CCXXIV-

CCXXV) dalla quale si estrapola l'osservazione seguente: «Contrariamente al solito, in questa pala il Carpaccio non intende raffigurare alcuna scena animata, ma presenta le figure secondo gli schemi più convenzionali di una tradizione, ormai alquanto superata. Sul trono della Vergine, due grifi, forse in rapporto con lo stemma della famiglia Carpaccio». Lauts (1962, p. 272 cat. 28, tav. 144) avvicina la Madonna con il Bambino al disegno di pala d'altare di Dresda (inv. C 271) qui riprodotto, e conferma il collegamento con il disegno del British Museum sopra citato per confronto con l'angelo musicista posto a sinistra sui gradini del basamento del trono.

Si vedano in seguito le trattazioni sull'opera di Zampetti 1966, p. 90 cat. 76, fig. 76; Perocco 1967, p. 112 cat. 68: «è concorde l'ammissione di forti interventi collaborativi»; Alisi 1972, pp. 76, 77-79; Muraro 1972, p. 98; Pignatti 1972, pp. 8, 15; Muraro 1977¹, p. 37: «chiaramente avvertibile l'intervento del figlio Benedetto»; Muraro 1977¹, p. 50: riprende i rapporti con ideazioni contenute nei disegni; Sgarbi 1979, pp. 14, 54; Brejc 1983, pp. 24, 25-26, 107, 192 fig. 9; Pignatti 1983, pp. 220-221; Humfrey 1991, p. 143 cat. 47; Semi 1991, I, p. 124; Semi 1992, p. 59; Pinna 1994, p. 235 cat. 56; Gentili 1997, p. 530; Craievich, in *Istria. Città maggiori* 1999, pp. 226-227 cat. 422; Baldissin Molli 2000, pp. 311-319; Magani 2000, pp. 321-335; Šamperl 2000, pp. 303-309; Parma 2001-2002, pp. 68 nota 1, 83-88 cat. 4; Castellani 2005, p. 76 (restauro), 80 note 38, 39, 40; Mason 2005, p. 51; Walcher 2005, p. 84; *V Italiji* 2005, pp. 24 cat. 21, 46 cat. 21, 69 cat. 21, 108-109 fig. 21; Craievich 2006, pp. 326, 329 fig. 27, 333 nota 22, 334 nota 26; Fossaluzza 2007², pp. 40 nota 92, 43 nota 133; Bellemo 2008, pp. 33-44, 88.

Per quanto riguarda le vicende del secolo scorso ci si limita in questa occasione a ricordare come nel 1940 l'applicazione della legge in materia di protezione delle opere d'arte esposte ai pericoli bellici abbia determinato la decisione di ricoverare la pala presso Villa Manin di Passariano (Udine). Fu restituita a Pirano nell'ottobre del 1943 in risposta alle subentranti disposizioni del Ministero dell'Educazione, in base alle quali l'opera poteva essere restituita su richiesta. Nel 1945 fu fatta pervenire a Padova, presso il Convento di Sant'Antonio dei minori conventuali da cui dipendeva quello di Pirano. Cfr. Magani 2000, p. 234.

⁶⁵ Il padre francescano conventuale Girolamo Granić (1887, p. 9), segretario provinciale dell'antica Provincia dalmato-istrianica allora aggregata alla Patavina di Sant'Antonio, afferma che il Carpaccio «è il più prezioso oggetto non solo del Convento, ma della città di Pirano, giacché il suo valore fu stimato di fiorini centomila». Si dilunga nel profilo dell'autore e nella descrizione dell'opera. Si potrebbe vedere tutto questo sforzo con sufficienza. Una paziente lettura consente invece di scoprire una parte della descrizione di carattere vagamente «positivista», tuttavia ancora utilissima per spiegare un aspetto di notevole importanza del dipinto, qual è la veduta topografica della città che possiamo derivare con profitto ancora

oggi da padre Granić: «Dietro a questa rappresentazione oltre all'arco posteriore di mezzo dipinto, il celebre artista vi traccia con una esattezza che direi fotografica, perché linea per linea corrisponde alla pianta, come io mi assicurai, la città di Pirano, com'era a quei tempi colle sue mura merlate e alte torri; il che denota che il Carpaccio ha lavorato a Pirano; per cui il quadro è pure un monumento di storia topografica. Il Kandler ad esempio vi avrebbe trovato il castello di S. Giorgio, che tanto gli premeva di vedere in qualche quadro di quell'epoca, posteriore ai viaggi di Marino Sanuto. Siccome poi la prospettiva della città è spezzata in due parti dal trono, così egli prese due diversi punti prospettici. Nella parte a mano destra egli si collocò sull'altura di Mogoron di faccia e sopra l'attuale casa della sanità, e restrinse la veduta fra il cimitero israelitico fuori delle mura esterne, e la chiesa di S. Francesco, comprendendo così tutta la parte della città detta Marzana, rilevando tutte le torri alla riva nonché in alto le chiesette di S. Nicolò e S. Ermagora, le une e le altre ora distrutte. A man sinistra si prese il punto di vista da una bar-chetta in mare lungi un terzo di chilometro dal primo punto verso Nord-Ovest, e da mezzo chilometro circa dalla Punta della Salute verso Sud-Ovest; vi si vede l'antica torre dell'orologio ora demolita, e le mura che circuvano in varie direzioni la città dalla parte della Punta, specialmente quelle attorno la Piazza Vecchia, e la via della Pusterla, nonché l'antico campanile posto allora sul dinanzi nella Chiesa di S. Giorgio, ed altre interessanti particolarità».

In seguito, Caprin (1907, II, pp. 106, 108, 109 fig.) avvalorava la tesi di Granić, quando afferma a proposito della descrizione del paesaggio sullo sfondo che «la verità, con cui si è resa nota questa veduta, accerta che Vettor Carpaccio la colse sul luogo e sicuramente dal mare». Anche Alisi (1972, pp. 77-78) riprende questa ipotesi con qualche libertà narrativa «Compiuta la sua pala nel 1516 e consegnata al Capitolo del Duomo di Capodistria, sembra che il Carpaccio, ormai anziano e rattristato dal sorgere di un'arte nuova così diversa dalla sua, entrasse in trattative coi P.P. Francescani di Pirano per una pala da porre nella loro chiesa. Le considerazioni già esposte dal Caprin nella sua 'Istria Nobilissima', specialmente sulla fedeltà del paesaggio con i colli e le mura di Pirano, dipinti sul fondo della pala, persuadono che per assolvere scrupolosamente il suo compito, Vittore Carpaccio venisse sul luogo a contrattare, a vedere, a ispirarsi. La sua venuta a Pirano, che con ≥ aveva quotidiane comunicazioni, dovrebbe porsi nell'anno 1518».

⁶⁶ Ne parla Granić 1887, pp. 8-9. La preziosa ricerca documentaria è svolta da Šamperl 2000, pp. 303-309. Per le vicende della tribuna anche settecentesche cfr. Craievich, in *Istria. Città Maggiori* 1999, pp. 226-227 cat. 422; Magani 2000, p. 330. Lo smantellamento avvenne nel 1797 per l'erezione di un nuovo altare. I pilastri lapidei intagliati furono utilizzati in due altari laterali.

⁶⁷ È quanto attestano le ricerche documentarie di Šamperl (2000, pp. 303-309), del quale si riportano di se-

guito i registi.

⁶⁸ Capodistria, Archivio Regionale di Capodistria (Pokrajinski Muzej Koper), Sezione Archivio di Pirano (AP), testamento n. 4480; Šamperl 2000, p. 307.

⁶⁹ AP, testamento n. 4737. Cfr. *Idem* 2000, p. 305.

⁷⁰ AP, testamento n. 4750. Cfr. *Idem* 2000, p. 305.

⁷¹ Il santo vescovo in primo piano era stato identificato con Ludovico da Tolosa da Crowe - Cavalcaselle (1871, I, p. 213 nota 2; *Idem* 1912, I, p. 213 nota 3). L'identificazione con Ambrogio è merito di Baldissin Molli (2000, pp. 314-315) che individua san Ludovico nella decorazione del piviale, assieme ai santi Antonio abate, Sebastiano, Girolamo e un santo non identificabile. I documenti resi noti da Šamperl (2000, pp. 303-309) consentono allo studioso di avanzare l'ipotesi che san Giorgio sia qui raffigurato per un atto di riconoscenza nei confronti del donatore Zorzi, come riprende anche Baldissin Molli.

⁷² In questo contesto basti il rinvio a Moschini Marconi 1955, pp. 105-106 cat. 104; Lauts 1962, pp. 38, 250-251 cat. 79; Humfrey 1991 pp. 106-107 cat. 31.

⁷³ Su questo ciclo in generale si veda a nota 34 e inoltre a nota 58.

⁷⁴ Carboncino, inchiostro bruno, penna e pennello, lumeggiature e biacca, mm 200x305, inv. 1688F. Cfr. Muraro 1977¹, p. 43, fig. 74 (con bibliografia e fortuna critica).

⁷⁵ Per quest'opera basti in questo contesto il rinvio ad Humfrey 1991, pp. 102-103 cat. 28.

⁷⁶ In generale sulla rappresentazione degli angeli che producono musica nelle sacre conversazioni della pittura veneziana del Rinascimento, Carpaccio compreso, si veda l'antologia di Toffolo 2011, pp. 137 e segg.

⁷⁷ Tavola, 52x75,5.

Per l'identificazione del santo guerriero con il vessillo verosimilmente crocesignato in rosso su campo bianco con san Giorgio anziché san Liberale, come è stato più volte proposto, si veda Humfrey 1993², p. 334 nota 18, a proposito della pala di San Vidal di Carpaccio.

La provenienza dell'opera si ricava dalla scheda di catalogo della mostra *Italian Art* (1960 p. 47 cat. 93) dove figura con l'attribuzione a Benedetto Carpaccio avanzata da Ellis Waterhouse. Provenienza: Conte Sterbini, Roma; T. B. Brocklebank, Watlingbury Place, Kent, 1893; Vendita Brocklebank, Christie's, London, 8 luglio 1938; senator E. A. McGuire, Dublin; Terence Mullaly, Londra 1956. Il dipinto è comparso alla vendita londinese di Christie's nel 2004 come opera di Vittore e Benedetto Carpaccio. Cfr. *Old Master* 2004, Lot 79.

I pronunciamenti critici comprendono Zampetti 1963, pp. 288-289 cat. 66: Vittore Carpaccio circa 1520; Muraro 1966, p. 91: tra le opere attribuite; Perocco 1967, p. 115 cat. 120: fra le ulteriori attribuzioni a Carpaccio; Parma 2001-2002, pp. 103-104 cat. 9.

⁷⁸ Per quest'opera si veda in seguito in questo testo e a nota 129.

⁷⁹ Tavola, cm 49x78, inv. 61.98.

Per il dipinto proveniente dalla Collezione Suardi di

Bergamo e passato alla Collezione Kress nel 1939, si veda Fiocco 1934, p. 113 fig. 5: Vittore Carpaccio; van Marle 1936¹, XVIII, p. 280; *Preliminary* 1941, p. 34 cat. 227: stilisticamente prossima al *San Paolo apostolo* di Chioggia datato 1520; Fiocco 1942, p. 89; B. Maier 1950, p. 100; Berenson 1957, I, p. 58: in gran parte autografa di Vittore; Fiocco 1958¹, p. 33, fig. 80; Perocco 1960, p. 69, tav. 145; Lauts 1962, p. 248 cat. 71, tav. 192: datazione al 1515-20; Zampetti 1963, p. 281 cat. 62: Vittore ante 1510. Per Muraro (1966, pp. CL-CLI) «Stilisticamente il dipinto va avvicinato alle due Allegorie di Atlanta e alla Sacra conversazione di Caen, e forse datato intorno al 1507 sulla base dei confronti stilistici con la pala di Stoccarda». Si vedano di seguito i pronunciamenti di Zampetti 1966, p. 87 cat. 63, fig. 63; Perocco 1967, pp. 104-105 cat. 41: anteriore al 1510; Shapley 1968, p. 54, fig. 120. In particolare Humfrey (1991, p. 144 cat. 48) nel datare l'opera al 1515-1520 ne commenta l'aspetto strutturale: «La composizione combina due formule che in precedenza il pittore aveva tenuto distinte: a sinistra quella della Madonna che prega al di sopra del Bambino, o legge per lui, e quella in composizione simmetrica della Madonna con il Bambino, a mezza figura, con figure di santi. L'assimmetria che ne deriva conferisce all'insieme un'animazione che si può avvicinare a quella che si riconosce in analoghe opere devozionali a mezza figura, eseguite da esponenti della giovane generazione di pittori veneziani, come Sebastiano del Piombo, Palma il Vecchio e Tiziano. È probabile che qui Carpaccio debba molto al loro esempio». Si veda inoltre Pinna 1994, p. 228 cat. 46; Gentili 1997, p. 531: si identificano gli astanti con Simeone e Anna, la datazione proposta è quella del 1515-1520.

⁸⁰ Tavola, cm 58x77. Il dipinto si è potuto valutare come opera di Benedetto Carpaccio in occasione della presentazione sul mercato antiquario che si è ripetuta in questi ultimi anni.

Si veda dapprima *Catalogue* 1977, Lot 139: Vittore Carpaccio. Più di recente si indicano i seguenti cataloghi d'asta *Importanti* 2004; *Importanti* 2006, lotto 48; *Dipinti* 2007, lotto 51. Il dipinto è infine apparso all'Asta Fallimento Finarte, Milano, 12 dicembre 2009, lotto 284, cfr. <www.finarte.it/opera.php?id=1460&ido=292886&order=a.Numero_Lotto&offset=283>, pagina consultata il 12 marzo 2012. È presa in considerazione da Parma 2001-2002, p. 111 cat. 13.

⁸¹ Sulla derivazione da Dürer di questa composizione si sono espressi Tietze Conrat 1925, p. 11; *Eadem* 1929, p. 48; Lauts 1962, pp. 45, 257-258 cat. 80; Gentili 1986, pp. 55-65; Fletcher 1973, p. 599.

⁸² Inchiostro bruno a pennello, lumeggiature a biacca, carta azzurrina; inv. 1892-4-11-2.

Colvin 1897, p. 203: stabilisce il rapporto con il teler della *Lapidazione di santo Stefano* di Stoccarda; Ludwig - Molmenti 1906, pp. 251, 252 fig.; von Hadeln 1925, p. 57, tav. 40; Fiocco 1931¹, p. 83, tav. CLXXXV; van Marle 1936¹, XVIII, p. 345; Fiocco 1942, p. 85, tav. CLXXXV; Tietze - Tietze Conrat 1944, p. 152 cat. 613; Popham - Pouncey 1950, I, p.

23 cat. 37; II, tav. XXXV; Fiocco 1958¹, p. 30; Lauts 1962, p. 272 cat. 30, tav. 167; Muraro 1966, pp. 105 nota 11, 109, CLXXXV. Lo studioso (p. 105 nota 11) nel proporre la datazione al 1520 annota trattarsi di «Disegno tipico da repertorio che presenta una serie di volti da utilizzare in tutte le occasioni. Magistrale e armoniosa la distribuzione delle immagini sul foglio che non presenta alcuna zona morta. La fonte luminosa è unica ed è collocata a destra in alto. Molte di queste teste sembrano riprodurre un modello solo (una persona anziana, ripresa in momenti e pose diversi con barba e copricapo di varia foggia); le tre che si trovano nella parte bassa del foglio prendono invece a modello il giovane raf figurato nel mezzo». È utile riproporre anche la fortuna critica nelle parole di Muraro: «Ludwig e Molmenti (1906, p. 251) propongono che questo disegno sia uno studio preparatorio per il dipinto con il Giudizio di santo Stefano, che ora ci è noto da un disegno degli Uffizi; von Hadeln (1925, p. 57, tav. 40), Popham - Pouncey (1950, I, p. 23 cat. 37, II, tav. XXXV) e Lauts (1962, p. 272 cat. 30, tav. 167) concordano con questa ipotesi. A nostro avviso sembra più convincente la proposta di Colvin (1897, p. 203) che mette in rapporto questo disegno con la Lapidazione di Santo Stefano di Stoccarda. Probabilmente questi studi di figure, con il loro fare alquanto vacuo ed espressivo insieme, sembrano corrispondere allo stile raggiunto dal Carpaccio intorno al 1520, anno del San Paolo di Chioggia e del telero di Stoccarda». Perocco (1967, p. 108 in cat. 56C) mette in rapporto il disegno con i ritratti della *Disputa di santo Stefano tra i dottori nel Sinedrio* del 1514 (Milano, Pinacoteca di Brera). Pignatti (1972, pp. 13, 16, 24-25, tav. 36) lo giudica copia da un dipinto perduto eseguita da un seguace di Carpaccio che denomina «amico di Benedetto». Muraro (1977¹, pp. 49-50, fig. 55) conferma la valutazione espressa nel 1966.

⁸³ La tavola (cm 49x69) proviene dalla Collezione Orsetti ed è giunta nelle collezioni dell'Accademia Carrara nel 1804. L'attribuzione a Marco Bello è avanzata nel catalogo di Baglioni e Lochis (1881) e da Ricci (1912), la si trova ancora in Ricci 1930, p. 75. Quella a Pietro Duia è ribadita da Heinemann (1962, I, p. 106, cat. S 126). Più di recente Francesco Rossi (1979¹, p. 63; 1988, p. 68) si esprime in favore da Bernardino di Brescia, pittore cimesco che firma le *Nozze mistiche di santa Caterina* oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (cat. n. 990), cfr. Moschini Marconi 1955 pp. 168-169, cat. 187. F. Rossi (1979¹, p. 63) accosta con cautela a Bernardino da Brescia anche una tavola con *Madonna con il Bambino e i santi Caterina d'Alessandria e Paolo apostolo* della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, già data ai Santacroce, qui illustrata come opera riconducibile a Benedetto Carpaccio. Le afinità con il san Francesco della pala di Pirano sono già state notate a proposito della tavola dell'Accademia Carrara da B. Maier (1950, p. 100 nota 51). Citato da Semi 1991, I, p. 125, è preso in considerazione da Parma 2001-2002, pp. 109-110 cat. 12.

⁸⁴ Ragghianti 1936, p. 280.

⁸⁵ Sul restauro della pala ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia si veda Arlango 2007, p. 24; Fiorin 2007, pp. 28-29; S. Rossi 2007, pp. 9-11. Come si evince dalla fortuna critica dell'opera (ripercorsa a nota 41) la pala di Capodistria fu restaurata nel 1839 dal pittore locale Cosroe Dusi, come ci testimonia l'orgogliosa sottoscrizione sul cartellino posta proprio sotto la firma di Vittore. Tale intervento si giudica esteso, tale da compromettere la valutazione dell'opera la cui vernice ingiallita e ossidata contribuisce ulteriormente a conferirle quell'effetto di perfezionismo accademizzante. I valori formali ricercati da Carpaccio si deducono comunque con sufficiente chiarezza per comparazione con le altre opere di questo preciso momento stilistico. Su Dusi si veda Magani 1991, pp. 810-811.

⁸⁶ Il problema dei rapporti con il Cima, in proposito, è di lungo corso. Ne fa cenno anche Fiocco (1931¹, p. 41) a proposito delle precedenze fra i due maestri. Ma si veda più in generale per questi rapporti la verifica nei ripetuti interventi di Terisio Pignatti (1955, pp. 113 segg.; *Idem* 1962, pp. 9-11) focalizzati tuttavia sulle opere attorno al 1510, le quali «hanno in loro il seme di quel processo involutivo» il cui culmine per Carpaccio è anticipato nelle opere del 1514-1516.

⁸⁷ Fiocco 1931¹, p. 45.

⁸⁸ *Idem* 1931¹, pp. 47-48.

⁸⁹ Misure attuali cm 140x160. Il merito del rinvenimento e proposta attributiva è di Gabriele Cavallini (2010, pp. 133-138) che data l'opera «fra la fine del secondo e del terzo decennio», ma con più approssimazione circa il 1520, ravvisandovi la partecipazione della bottega. Al recente contributo dello studioso si rinvia per ogni dettaglio, compresi quelli sullo stato di conservazione e alterazioni subite in seguito alla decurtazione dell'opera.

⁹⁰ Olio su tela, cm 402x115 ciascuna. *La presentazione di Gesù al tempio* reca l'iscrizione: M.D./XXIII. Le due tele costituivano l'anta di destra (*recto e verso*), mentre l'altra è dispersa. Dalla segnalazione *Delle opere tolte all'Istria dal Barone Carnea Steffaneo* (1803, pp. 75-77) edita senza titolo, ma che è stato dato da Carlo Combi nel suo *Saggio di bibliografia istriana* (1864), risulta che alcune importanti opere d'arte di Capodistria e di altri centri istriani vengono portate a Vienna nel 1802 dal barone Francesco Maria di Carnea Steffaneo, plenipotenziario di Francesco I. Ne vengono citate 5 (alle pp. 76-77), ma non si menzionano quelle del Carpaccio. Tra le opere al numero terzo (p. 76) figura, ad esempio, la *Madonna con il Bambino* di Alvise Vivarini (ora Trieste, Civico Museo Sartorio) e al numero quinto (pp. 76-77) la *Battaglia navale* di Tintoretto, dono del Senato Veneto alla Comunità di Pirano, che la stessa nel 1801 aveva donato allo Steffaneo. La sorte, in particolare, dell'anta perduta di Carpaccio in questa circostanza è ricostruita in seguito da De Franceschi (1932, pp. 331-333) che riferisce che le tele vennero spedite arrotondate e che una volta giunte a destinazione erano completamente rovinate. Lo studioso per quest'ultima notizia fa riferimento a un articolo apparso su «La

Provincia dell'Istria» (G. A. D. 1890, pp. 154-156). La menzione delle portelle d'organo della cattedrale giustinopolitana è piuttosto tarda. Come sopra riportato, Naldini (1700, p. 22) non cita alcuna opera nello specifico fra quelle «delli due celebri Carpatij» che vi sono presenti. Tedeschi (1859, p. 185) cita la pala a due scomparti di Benedetto, con la data 1517. Cavalcaselle (*Appunti e disegni*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. IV 2031 (=12272), 4, sec. XIX, f. 5v) non manca di studiare le due portelle d'organo del 1523, le quali mostrano «figure tozze - pesanti, color giallastro opaco, infimo debole, sagome difettose - sente più di Vittore degli altri». Si veda in seguito la menzione in Crowe - Cavalcaselle 1871, I, p. 215 nota 1; *Idem* 1912, I, p. 216 nota 2: si cita solo *La strage degli Innocenti* come opera di Benedetto. Si veda anche, a livello locale, in *Cose vecchie istriane* 1877, p. 61.

Il commento più esteso spetta a Frizzoni (1883², p. 237): «Tuttavia se non sono di lui [Vittore], si accostano sensibilmente al suo fare due tele munite unicamente della data 1523 e che dalla forma loro debbonsi ritenere fatte già ad uso di ante d'organo, mentre attualmente stanno appese alla parete del duomo presso l'ingresso principale. Rappresenta l'una la Presentazione di N. S. al tempio, l'altra la Strage degli Innocenti, ricca di svariati episodii. Lo stato di deperimento in cui si trovano, però ne rende difficile l'esame e per conseguenza troppo arduo il decidere se abbiansi riguardare tuttavia per tarde opere di Vittore o piuttosto di qualche suo seguace». Si annoverano in seguito le seguenti voci bibliografiche: Tribel (1885, p. 161) che le assegna a Benedetto con data 1517; Pusterla (1888, p. 19) che riferisce della tela in due scomparti con l'anno 1523 ritenuta copia della pala originale conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia; G. A. D. 1890, pp. 154-156; Neumann 1898¹, p. 106: le assegna a Benedetto; De Franceschi 1906, p. 407.

Punto di riferimento importante è il commento di Ludwig - Molmenti (1906, p. 289): «si ritengono di Vittore, ma se fossero veramente di lui, sarebbero le sue opere meno felici, quantunque nel disegno e nella tecnica si scorgano certe sue caratteristiche proprie. Con più ragione Cavalcaselle crede appartengano al figlio Benedetto». Venturini 1906, p. 123: come Benedetto entrambe le portelle che considera un dipinto a due scompartimenti e lo data 1517, come era già stato proposto erroneamente.

Caprin (1907, II, pp. 108, 110 fig. p. 108) sostiene invece l'attribuzione a Vittore e coglie i punti di ripresa dalle opere precedenti: «Nel duomo di Capodistria sta appeso un altro quadro, che a nostro giudizio dovrebbe essere uno degli ultimi abbozzi di Vettor Carpaccio, finito forse da qualche sconosciuto e attribuito erroneamente a Benedetto Carpaccio. Difatti vi manca la creazione ed è composto di sole reminescenze. Non dà altra indicazione che quella dell'anno MDXXXIII in cui fu eseguito; è diviso per metà da una linea, che lo taglia in tutta la sua lunghezza, e svolge due storie. Ma chi conosce le opere di Vettor Carpaccio sa che egli usò comprendere

persino tre soggetti in una sola tela, e può citare ad esempio i *Fasti di Santa Orsola*. Lo sfondo dello spartimento di sinistra ricorda i motivi architettonici dell'*Arrivo degli ambasciatori inglesi a re Mauro*, e il soggetto principale è una copia della famosa *Presentazione al tempio*, che si trova nella r. Accademia di Belle Arti in Venezia; soltanto si avverte una piccola diversità nell'atteggiamento delle figure e nei partiti delle pieghe; le vesti dei santi sono meno ricche e i colori scuri e monotoni. Nel campo a destra è raffigurata *La strage degli Innocenti*, e si riconosce subito quel principe orientale a cavallo, con il grande turbante a spicchi, che merge nel *Trionfo di San Giorgio* in una pittura della chiesa degli Schiavoni. La ripetizione dunque di tanti particolari e la data ne conforterebbero a supporre che il dipinto sia veramente di Vettor Carpaccio, composto di belle ricordanze, e si presenti come una di quelle opere stanche e tarde, in cui la memoria mostra di essersi sostituita al sentimento e all'ingegno. Ma se anche ciò non fosse, noi non diremo questa tela pittura di Benedetto Carpaccio: artista che, senza molto levarsi e di non gran ala, ebbe una propria maniera e una propria, non bella, ma originale e caratteristica fisionomia».

Ziliotto (1910, p. 58) è di parere opposto a Caprin: «Taluno attribuisce a Vettore anche un'altra tela del duomo, che divisa in due scomparti, raffigura a sinistra una *Presentazione al tempio* e a destra una *Strage degli innocenti*. Nel quadro di fattura qua buona, là scadentissima facilmente si colgono molte reminescenze di altre invenzioni del Carpaccio, ma non può essere opera di lui, si invece di altro pittore che ne subì potentemente l'influsso».

Si annoverano in seguito le menzioni di von Hadeln 1912², p. 37: lo definisce *Doppelbild*; Franceschini 1915, pp. 282 fig., 294; Planiscig - Folnesics 1916, p. 38, tav. 75: opera di pittore carpaccesco della prima metà del XVI secolo; *Elenco* 1918, p. 20: pala attribuita a Carpaccio divisa in due parti; Musner 1921, fig. a p. 361, p. 364. Alisi (1929¹, pp. 11-12) afferma che le tele erano state eseguite per una cassa d'organo mai portata a termine. Mentre Semi (1930 p. 20) la definisce «grande tela bipartita che si vuole attribuita a Vettore Carpaccio». Si deve poi a Giuseppe Fiocco (1931¹, pp. 49-50, 84, 89, 100, tav. CXCIV; 1931², pp. 223-230, figg. 1-2; 235, p. 237) la ricostruzione di come doveva essere l'organo di cui facevano parte le due tele superstiti, in particolare nell'articolo pubblicato in «Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria». Secondo lo studioso la *Strage degli Innocenti* costituiva il *recto*, ossia la parte esterna della portella destra; a portelle chiuse ci doveva essere una continuità di scena con la portella sinistra. A tale proposito lo studioso considera come esemplificazione la pala dei *Diecimila martiri del monte Ararat* ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. La controparte della *Presentazione al tempio*, sul *verso*, doveva mostrare invece a portelle aperte una *Natività* secondo Fiocco (1931², pp. 227-228), qui si doveva trovare il nome dell'autore. Nello stesso articolo Fiocco afferma che le raffigurazioni del *Profeta Geremia* e del *Profeta*

Zaccaria dovevano far parte della cantoria dell'organo (1931², pp. 232-233). Lo studioso va oltre, afferma che i dipinti che decoravano la cantoria dovevano essere cinque, tre nel frontale del poggolo e due nei fianchi o sotto il poggolo. Della serie non dovevano far parte i patriarchi Mosè e Noè, come gli riferiva cortesemente Semi in una lettera edita da Pavanello 2005, p. 165: lettera di Semi a Fiocco del 1931. Fiocco rifacendosi a fonti documentarie di Capodistria afferma che l'organo già nel 1706 era stato demolito (1931², p. 235). Va aggiunto che nella lettera di Semi a Fiocco del 1933 si ripresenta la questione della portella scomparsa portata via dal barone di Carnea Steffaneo, cfr. Pavanello 2005, p. 167. Ritornando alle portelle d'organo di Capodistria, Alisi (1932¹, pp. 58-60) ribadisce la ricostruzione di Fiocco comprovata dalle carte d'archivio e riporta il giudizio attributivo di Caprin. Berenson (1932, p. 133) le classifica come in gran parte autografe di Vittore; ma sempre a p. 133 attribuisce a Benedetto una *Presentazione al tempio* nella cattedrale di Capodistria. Quindi equivoca nell'identificazione delle opere. De Franceschi (1932, pp. 331-333) ricorda le vicende della dispersione come sopra ricordato. Fiocco (1932, pp. 125-127) interviene di nuovo su queste opere, e Roberto Longhi (1932, p. 6) nell'articolo che polemizza in più punti con Fiocco e la sua monografia appena edita, afferma in proposito «Non sembra che il Carpaccio sia mai andato così avanti: neanche negli sportelli di Capodistria che son già quadri *in articulo mortis*».

Si aggiungono in seguito i seguenti contributi: Semi 1932, pp. 51-52; Fiocco 1934, p. 114; Semi 1934, pp. 59-63 fig. 18; Santangelo 1935, pp. 38-40; Semi 1935, pp. 99-101; Berenson 1936, p. 115; van Marle 1936¹, XVIII, pp. 322-323; Semi 1937, pp. 161 fig. 120, 164, 167; Fiocco 1942, pp. 52, 86, 104, tav. CXIV; B. Maier 1943, pp. 174-175; *Idem* 1944, pp. 10-12; Tietze - Tietze Conrat 1944, p. 72 cat. 284, 151 cat. 603; Galetti - Camesasca 1950, p. 561; B. Maier 1950, pp. 94, 100-101; Pignatti 1955, pp. 161, 172 fig. 145, 182; Berenson 1957, I, pp. 56, 57: cita confondendo le opere come nelle edizioni precedenti degli indici; De Logu 1958, p. 61; Fiocco 1958¹, p. 33, fig. 112: «Sono le due facce residue dell'opera del maestro (in gran parte dovute alla scuola) male combinate»; Pignatti 1958², col. 194; Perocco 1960, pp. 34, 39, 77, tav. 180: ultime opere documentate del Carpaccio, evidente frutto di lavoro della scuola; Lauts 1962, pp. 40, 240 cat. 40, tavv. 201-202: offre l'elenco delle «ripetizioni»; A. Pallucchini 1963, p. 18; Zampetti 1963, pp. LX, LXIII.

Entrambe le opere furono esposte alla mostra di Capodistria del 1964 dedicata alla pittura del XVI e XVII secolo del Litorale sloveno. In precedenza, nel 1959, a Lubiana la 'pala' artificiosamente unita fu divisa e restaurata. Si veda in proposito Mikuz 1964, p. 20 cat. 3, cat. 4, II figg. 3, 4.

Le due portelle sono catalogate da Perocco 1964, p. 60; Muraro 1966, pp. CCXXXVIII-CCXXXIX-CCXXXVIII. Quest'ultimo studioso osserva come in entrambe «ritornano molti suoi vecchi motivi, ri-

cordo, fra gli altri, la figura carponi, la stessa che abbiamo incontrato nel Cristo di Berlino, mentre il pastore dalle braccia alzate deriva da un'incisione di Dürer. [...] Ma è evidente che siamo di fronte a opere stanche e di maniera, mal composte e dai colori aridi e stonati».

Le voci bibliografiche comprendono in seguito Zampetti 1966, p. 91, cat. 80; Perocco 1967, p. 13 cat. 75; Muraro 1972, p. 100; Pignatti 1972, pp. 8-9; Semi 1975, pp. 210, 381 fig. 133; Sgarbi 1979, pp. 16, 55: sono considerate corrette ma frigide composizioni (pur riscattate nel folgorante e fatasiioso paesaggio roccioso della *Strage degli Innocenti*); Brejc 1983, pp. 26-27, 106-107, 132, 191 fig. 8: tratta della portella portata via dallo Steffaneo; Pignatti 1983, p. 220; Gardina 1988, pp. 41-43; Humfrey 1991, pp. 152-153 cat. 55; Semi 1991, p. 124; Žitko 1992, p. 103; Pinna 1994, pp. 239-240, cat. 61 ab; Gentili 1997, pp. 529, 530; p. 529; Pasian, in *Istria. Città maggiori* 1999, pp. 43-44 cat. 14; Parma 2001-2002, pp. 67, 69 nota 1, 93-96 cat. 7; Mason 2005, p. 51; Pavanello 2005, pp. 162-167: corrispondenza Fiocco-Alisi del 1929-1933 sui documenti e l'assetto della decorazione dell'organo; Craievich 2006, pp. 324 fig. 14, 325; Fossaluzza 2007², pp. 19, 39 nota 91, 40 nota 92; Bellemo 2008, pp. 53-60, 86-87, 90.

⁹¹ Questa corrispondenza è resa nota per merito di Pavanello 2005, pp. 162-167, 172 nota 5.

Alisi scrive a Fiocco nel 1929 riportando tutti i documenti riguardanti l'organo. Nelle lettere di Semi a Fiocco del 1931 si osserva che i dipinti della cantoria dell'organo erano cinque, in base a documenti trovati. Oltre ai profeti Geremia e Zaccaria si cita un terzo profeta perduto e due patriarchi Noè e Mosè anch'essi perduti. Per i due profeti superstiti si veda inoltre nel testo.

Nella lettera di Semi a Fiocco del 1931 (Pavanello 2005, p. 167) si tratta della *Strage degli Innocenti*, e in quella del 1933 si ripresenta la questione della portella scomparsa. Si cita anche la solita *Battaglia di Salvore* di Tintoretto sottratta a Pirano.

⁹² Il compendio delle molte «ripetizioni» presenti in quest'opera, su cui si è impegnata in più occasione la critica, è utilmente offerto da Pinna 1994, pp. 239-240, cat. 61 ab: «Opera stanca e prevedibile, la decorazione dell'organo di Capodistria esaspera l'abitudine sistematica dell'autore nel reimpiegare spunti e motivi già utilizzati in altre circostanze. Ne risulta una sterile antologia compositiva nella quale, come in un gioco enigmistico, è facile riconoscere la precisa provenienza di ciascuna immagine. Così nella *Presentazione al tempio*, stagliata su uno sfondo architettonico ripreso in gran parte dalla *Predica di santo Stefano* del Louvre, il gruppo centrale è tratto dall'omonima opera che Carpaccio aveva eseguito per la chiesa di San Giobbe nel 1510. Puntuali sono i rimandi anche per le due figure in primo piano, l'una derivata dallo stesso prototipo mantegnesco usato nella *Vocazione di Matteo*, nella *Morte della Vergine* di Ca' d'Oro e nel *Seppellimento di Cristo*, l'altra dal bimbo davanti alla scalinata nella *Consacrazione di santo Stefano*. Il *Massacro degli Inno-*

centi, ambientato in uno scenario rupestre nel quale si colgono gli echi dei paesaggi nel *San Giorgio e il drago* e nell'*Orazione nell'orto* della Scuola degli Schiavoni, condensa spunti estratti dal *Trionfo di san Giorgio* (il gruppo del cavaliere), dal *Martirio di santo Stefano* (l'alabardiere), dal *Martirio di sant'Orsola* (i gruppi in azione), ancora dall'*Orazione nell'orto* (la donna di profilo a mezz'altezza) e dal *Seppellimento di Cristo* (il pastore inginocchiato). Nel pastore a braccia aperte Lauts (1962, pp. 40, 240 cat. 40, tavv. 201-202) ha riscontrato un'importante relazione con la stampa *Gioachino e l'angelo* di Dürer. Risulta comunque ancora più interessante la complessiva derivazione della scena principale (in attenuazione della tendenza 'autocitativa') dall'analoga incisione di Marcantonio Raimondi, segno di quella dimestichezza 'proto-manieristica' con la grafica italiana del primo Cinquecento che già si era rivelata in Carpaccio a proposito della *Pala dei Diecimila*. [...] È probabile che nell'occasione Carpaccio abbia usufruito di ampie collaborazioni da parte di aiuti».

⁹³ Moschini Marconi 1955, pp. 105-106 cat. 104; Muraro 1966, pp. CLXXIV-CLXXVI; Humfrey 1991, pp. 106-107 cat. 31.

⁹⁴ Nel più dovizioso elenco di Pinna (1994, pp. 239-240, cat. 61 ab) si fa riferimento al *Martirio di sant'Orsola* per i gruppi in azione, all'*Orazione nell'orto* per la donna di profilo a mezz'altezza e per il pastore inginocchiato ai *Preparativi per il seppellimento di Cristo* di Berlino.

⁹⁵ Lauts 1962, pp. 40, 240 cat. 40, tavv. 201-202.

⁹⁶ Pinna 1994, pp. 182-184, 239-240. Ma per le fonti della pala veneziana del 1516 si veda il compendio bibliografico di nota 61.

⁹⁷ Olio su tela, cm 104x126, ciascuno. Recano le iscrizioni: HIERE/MIAS; ZACHARIAS.

Ad esempio. Anche Humfrey (1991, p. 152) ritiene che si accompagnassero ad altri due profeti. Per la fortuna critica si veda la nota seguente 99.

⁹⁸ Pusterla 1888, p. 18.

⁹⁹ I due dipinti furono restaurati nel 1925 a Firenze da Augusto Vermehren per interessamento di Giuseppe Fiocco che risulta in contatto con il soprintendente alle belle Arti della Venezia Giulia Giacomo de Nicola. Successivamente furono portati al Regio Museo dell'Istria di Pola, da dove scomparvero durante il secondo conflitto mondiale. Cfr. Mikuž 1964, p. 15; Gardina 2002, pp. 65, 70. Quest'ultimo studioso riferisce come «Il Piccolo della sera», (15 ottobre 1931), pubblichi un articolo in cui ci si lamenta di quattro dipinti (ossia i due profeti, *La flagellazione di Cristo* e *l'Andata di Cristo al Calvario*) attribuiti al Carpaccio e lasciati deperire al Museo di Pola e la replica del soprintendente Ferdinando Forlati. Cfr. *Un'iniziativa* 1931, p. 2. Gardina (2002, pp. 70, 73) informa che nel 1936 si discute del ritorno dei quattro dipinti da Pola a Capodistria, e come essi (sei dipinti attribuiti al Carpaccio e uno a Benedetto) vengano consegnati nel giugno del 1940 per essere salvati. Fra questi si ritiene che quattro siano sicuramente quelli di Pola provenienti dalla cattedrale di Capodistria. Sulle vicende successive interviene Semi (1975, pp.

210, 382 fig. 134, 229 nota 74) che afferma «I due Profeti e le due scene della passione [*La flagellazione di Cristo* e *l'Andata di Cristo al Calvario*] sono stati riconsegnati a guerra finita dalla Soprintendenza di Trieste all'arcivescovo delle diocesi di Trieste e Capodistria [monsignor Antonio Santin], che si rifiuta di dire dove li ha nascosti: ne ho la documentazione». Semi (1992, p. 59) ritorna sulla questione con altre informative, dicendo che esistono i verbali secondo cui i quattro dipinti sarebbero stati riconsegnati al vescovo Santin, aggiunge di essere informato sull'esistenza di una lettera del soprintendente Mario Mirabella Roberti in cui si afferma che i quattro dipinti sono stati riportati a Capodistria, dove non sono di fatto rinvenuti secondo la testimonianza del vescovo della nuova diocesi nel frattempo istituita. Sul destino dei due profeti, della *Flagellazione di Cristo* e dell'*Andata di Cristo al Calvario* che ne hanno condiviso la sorte si veda anche Pavan (2005 pp. 279-283) che da ultimo dice di aver visto le quattro tele in una cassa a Venezia nella seconda metà degli anni cinquanta del secolo scorso. Nulla è emerso nel frattempo a chiarire quanto affermato da Semi.

L'attribuzione a Vittore Carpaccio si trova nella prima menzione che risale a Tedeschi 1859, p. 185. Pochi anni dopo Madonizza nel 1864 (pp. 70-71) è di parere contrario: «Vogliono alcuni che altre due piccole tele rappresentanti due profeti sieno del Carpaccio; ma io non condivido tale opinione, e credo di non ingannarmi, non trovando in esse né la purezza del disegno, né la vivacità del colorito, né la poesia del pensiero, che sono le doti sovrane del nostro pittore. Ad ogni modo sono due pregevoli tele, e senza dubbio di un valente».

I due dipinti sono studiati da Cavalcaselle, *Appunti e disegni*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. IV 2031 (=12272), 4, sec. XIX, f. 5v.

Pusterla (1888, p. 18) informa che nel «1876 il pittore dilettante Federico de Stauber ha restaurato i quattro piccoli quadri che si trovano fra l'altare e il coro: i due profeti (Pomponio Amalteo), Mosè che tocca colla verga la rupe e l'Arco baleno comparso a Noè dopo il diluvio».

In seguito Venturini (1906, p. 122) cita entrambi i profeti come opere di Vittore; Semi 1930, p. 19: opere di Vittore. Nel suo primo pronunciamento al riguardo Fiocco (1931¹, p. 84, tavv. CXCv, CXCVI) con riferimento al profeta Geremia commenta in questi termini: «Scomparto per il parapetto dell'organo. Caratteristica figura completamente ridipinta nel tempo passato e da poco restaurata da Vermehrem a Firenze, che dimostra la sempre vivace fantasia e bravura del Carpaccio, quando lavora da solo. Si confronti con i tre apostoli che accudiscono al sepolcro nella scena del pianto di Cristo a Berlino. Depositato nel Museo di Pola».

Nell'articolo sull'argomento pubblicato nello stesso anno Fiocco (1931², pp. 230-233, figg. 3-4, 237) ricostruisce il gruppo di opere che facevano parte della decorazione dell'organo, sulla quale si deve tener conto della corrispondenza edita da Pavanello 2005, p. 165.

Alisi (1932¹, pp. 41-43) è il più dettagliato nell'informare sulla situazione di queste opere «Sulle pareti, sopra le panche e gli stalli, racchiusi in cornici di stucco ora miseramente affogate nella calce, vi sono dei dipinti ad olio su tela, di varie dimensioni e di diversi autori, perché provenienti da diversi altari soppressi nella trasformazione del Duomo. Quattro di questi dipinti furono tolti nel 1927 per essere restaurati e posti poi meglio in luce, giacché sembra trattarsi di pregevolissime tele uscite per lo meno dalla bottega di Vittore Carpaccio. Esse sono quelle dei profeti Geremia e Zaccaria, una stazione della Via Crucis e Gesù alla colonna. Geremia e Zaccaria sono raffigurati a mezza figura ma di dimensioni un po' maggiori al vero, intenti a scrivere le loro profezie. Hanno dei visi con tratti marcatissimi, quasi caricaturali, in testa certi turbanti fantastici, strani come le loro vesti. Nell'insieme fanno un'impressione grande perché arditamente dipinti a larghe pennellate, nell'intento visibile di ottenere un effetto decorativo, ma hanno anche alcunché di barbaro nell'esuberanza di vita. Se v'è qualche relazione fra le vestimenta di essi e di quelle dei tartari musicanti che si vedono nel grande dipinto di Vittore Carpaccio nella chiesa di San Giorgio degli Schiavoni a Venezia, devi però riconoscere che mai Vittore Carpaccio ha saputo dar tanta vita, e così brutale, alle sue figure come l'autore di questi profeti. V'è quasi un'eco d'arte settentrionale del XVI secolo compiacentesi a caricare le faccie, a esagerare le mosse, le mille miglia lontana dal dolce ideale della scuola veneta». Interviene ancora sull'argomento Fiocco 1932, pp. 126-127 fig. 15; e di seguito Semi 1932, pp. 51 figg. 52-53; Fiocco 1934, p. 114; Semi 1934, pp. 60, 63, 64 fig. 19, 65 fig. 20; Santangelo 1935, p. 40; Semi 1935, pp. 101-102; Berenson 1936, p. 116: opere eseguite da Vittore in gran parte; van Marle 1936¹, XVIII, p. 323; Semi 1937, pp. 165 figg. 121-122, 167-168; Fiocco 1942, p. 87, tavv. CXCVCXCVI; B. Maier 1943, pp. 175-176; *Idem* 1944, p. 13. Tietze - Tietze Conrat 1944, p. 154 cat. 625 all'interno della scheda di catalogo relativa al disegno inv. 6313 *recto* del Museo Puškin di Mosca che raffigura un *Filosofo nello studio con in mano il compasso*, ideazione che ritengono tradotta dalla bottega a Capodistria. Su tale disegno si veda Muraro 1977¹ p. 61, fig. 34.

La fortuna critica annovera in seguito le voci di Galletti - Camesasca 1950, p. 561; B. Maier 1950, p. 94. Per Pignatti (1955, pp. 161, 170-171 figg. 143-144, 183) «il valore del vecchio artista si risolveva appena per poco nei due Profeti della cantoria, costruiti in puro colore entro le loro nicchie d'ombra» (p. 161). Berenson (1957, I, p. 58) li segnala ancora a Pola; Fiocco interviene nello stesso anno in due occasioni (1958¹, pp. 11-12, 20, 33, figg. 107a-107b; 1958², pp. 229 fig. 264, 230), in quest'ultimo pronunciamento avvicina ai due profeti il disegno raffigurante la *Disputa di tre filosofi* della Collezione Bindman a Gateshead-on-Tyne (GB). Per tale disegno si veda poi Muraro 1977¹, p. 77, fig. 63 che lo attribuisce a Benedetto. La bibliografia successiva comprende:

Pignatti 1958², col. 194; Perocco 1960, p. 77, 86, tav. 179; Lauts 1962, p. 240 catt. 41-42, tavv. 203-204; Mikuz 1964, p. 15.

È opportuno riportare il commento di Muraro (1966, pp. CCXL-CCXLI) secondo il quale «Stilisticamente si può dire che i due profeti risentano di certo gigantismo giorgionesco e di un espressionismo frequente nelle incisioni germaniche del tempo. La presenza dei cartigli rivela un certo arcaismo. L'aspetto più interessante di questi classici 'sportelli' è quell'insistere nel ricercare direzioni di spazio e di profondità, nel riquadrare geometricamente i personaggi, nel proporre temi, spunti e inganni che, per l'ultima volta, rivelano l'interesse che l'artista ha sempre avuto per l'arte della tarsia. La presenza dei due profeti giustifica e completa il significato delle altre scene».

Gli apporti critici comprendono in seguito quelli di Zampetti 1966, p. 91 catt. 78, 79; Muraro 1972, p. 100; Semi 1975, pp. 210, 382 fig. 134, 229 nota 74; Brejc 1983, pp. 26, 28, 107; Pignatti 1983, p. 220; Humfrey 1991, pp. 152-153 cat. 55; Semi 1991, I, p. 124; *Idem* 1992, p. 59.

Nella scheda sulla decorazione dell'organo di Capodistria di Pinna (1994, pp. 239-240, cat. 61, 61c-61d) si trovano i punti di riferimento «nelle figure che sorvegliano il sepolcro nel *Seppellimento di Cristo*, nei dottori ebrei della *Disputa di santo Stefano*, nello scrivano del *Congedo degli ambasciatori* o in disegni come i *Filosofi* di Londra, di Mosca e di Gateshead-on-Tyne. Improntati a un palese arcaismo, i profeti risultano paradossalmente i brani più interessanti della decorazione istriana. Il loro fascino maggiore risiede proprio in quell'eccesso di grafismo manierato e involuto che li contraddistingue». Si completa la fortuna critica facendo riferimento ai contributi di Gentili 1997, p. 530; Gardina 2002, pp. 65, 70. Pavanello (2005, pp. 162, 164, 165, 172 nota 7) rende note le lettere di Alisi a Fiocco del 1929 e di Semi a Fiocco del 1931 sui dipinti dell'organo; *V. Italijski* 2005, pp. 24 cat. 12, 13, 46 catt. 12, 13, 69 cat. 12, 13, 98 figg. 12, 13; Craievich 2006, p. 325 figg. 15, 16, 333 nota 17; Fossaluzza 2007², p. 39 nota 91; Bellemo 2008, pp. 59, 61-63.

¹⁰⁰Si veda in proposito quanto si ricostruisce dagli studi di Fiocco e Alisi riportati nella nota precedente, e quanto emerge dalla corrispondenza del 1929-1931 fra questi studiosi, ai quali si è aggiunto Semi, edita da Pavanello 2005, pp. 162-165, 172 nota 7. Sull'effetto paragonabile a un *trompe-l'oeil* si esprime Humfrey 1991, p. 152.

¹⁰¹Fiocco 1931¹, p. 50.

¹⁰²Olio su tela, cm 75,5x89,5.

Dai cataloghi di vendita si apprende che il dipinto è passato a un'asta Böhler a Monaco di Baviera nel 1927, fu acquisito dalla Collezione di Solomon Guggenheim di Port Washington (NY). È emerso a un'asta Sotheby's, London, 27 June 1962, Lot 11, cfr. *Catalogue* 1962. Foto Cooper, 282936.

Berenson (1957, I, p. 58) sostiene l'attribuzione a Vittore Carpaccio. Heinemann (1962, I, p. 158 cat. S. 460) lo include nel catalogo di Giovanni De Vecchi

o De Galizzi. Lauts (1962, p. 262) respinge l'attribuzione a Vittore Carpaccio poiché lo ritiene «probably a school work from the circle of Carpaccio in some ways reminiscent of Benedetto Carpaccio or even more of Mansueti». Secondo lo studioso la composizione è memore del ben noto dipinto di Mantegna di questo soggetto ora al Jean Paul Getty Museum di Malibu (CA). Muraro (1966, p. 93) elenca l'opera tra quelle di attribuzione respinta. Perocco (1967, p. 117 cat. 135) la annovera tra le ulteriori attribuzioni a Carpaccio.

La scheda della Fototeca dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze riporta l'attribuzione alla cerchia di Francesco di Simone da Santacroce.

¹⁰³Olio su tela, misure ignote. Il dipinto è documentato da Foto Reali presso la Fototeca dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze.

Per le vicende critiche e riguardanti la conservazione e dispersione si rinvia a quanto ricostruito a proposito dei due profeti Geremia e Zaccaria nella nota 93.

Fra le menzioni specifiche si ricorda quella di Tedeschi (1859, p. 185) che attribuisce la tela a Vittore Carpaccio, cita nel contempo i due profeti in origine sul pergolo dell'organo della cattedrale, ma non *La flagellazione di Cristo*; la giudica «piccola, ma preziosa tela che aspetta una mano dotta e paziente che ne rilevi le bellezze». Pusterla (1888, p. 18) la giudica di Vittore e riferisce del restauro eseguito dal pittore dilettante Federico de Stauber.

Per quanto riguarda la posizione di Fiocco (1931¹, pp. 84, 100, tav. CXCVIb) si rinvia alla nota 93.

Alisi (1932¹, p. 42 fig., pp. 44-45) è dell'opinione che «potrebbe effettivamente essere di mano di Vittore Carpaccio, come già scrisse Pusterla; forse di quell'epoca (1502-1507) in cui Carpaccio dipinse alcune scene della vita di S. Girolamo e di quella di S. Giorgio. È da notare che non si ha notizia di una Via Crucis dipinta dal Carpaccio». Semi oltre a menzionare l'opera (1934, pp. 63, 66, 67 fig. 21) interviene invece proprio sulla possibile esistenza di una Via Crucis di Carpaccio a Capodistria (p. 66 nota 1). Si veda poi Santangelo 1935, p. 40; Vittore Carpaccio e aiuti; Semi 1935, p. 102; Berenson 1936, p. 116: opera eseguita in gran parte da Vittore, come *La flagellazione di Cristo*.

Ragghianti (1936, p. 279) stabilisce il confronto compositivo con la scena del deliquio della Vergine del dipinto di Berlino raffigurante *I preparativi per il seppellimento di Cristo*.

Si vedano quindi le valutazioni espresse da van Marle 1936¹, XVIII, p. 372: opera di bottega; Berenson 1957, I, p. 58 (ancora a Pola); *Idem* 1957, I, p. 59: ripete il dipinto e lo colloca a Capodistria in Museo, lo ritiene collocabile qualitativamente fra quelli di stretti seguaci di Vittore Carpaccio. Secondo Mikuž (1964, p. 15) è opera della bottega che Vittore aveva a Capodistria, ma nonostante ciò possiede tutte le caratteristiche del maestro, restaurata anch'essa come i due profeti nel 1925 fu poi portata a Pola.

Le voci bibliografiche comprendono in seguito Perocco 1967, p. 117 cat. 134; Muraro 1972, p. 100; Semi 1975, pp. 210, 380 fig. 131, 229 nota 74; Mu-

raro 1977¹, p. 29: sicuramente di Vittore Carpaccio; Brejc 1983, pp. 26, 27, 28, 107; Pignatti 1983, p. 221; Semi 1991, I, p. 124; *Idem* 1992, p. 59; Gardina 2002, pp. 65, 70; *V Italiji* 2005, pp. 24 cat. 15, 46 cat. 15, 69 cat. 15, 99 fig. 15; Craievich 2006, p. 325 fig. 17; Bellemo 2008, p. 64.

¹⁰⁴Per le vicende della provenienza e dispersione del dipinto nel contesto dell'attenzione critica riguardante i dipinti di Carpaccio per la cattedrale di Capodistria si rinvia alla nota 93 e alla nota 99.

La bibliografia sintetica riguardante la tela comprende le seguenti voci Pusterla 1888, p. 18; Vittore Carpaccio; Venturini 1906, p. 122: l'opera è citata come Vittore, si riportano le parole di Tedeschi 1859 (non 1890 come indicato) che si riferiscono però all'*Andata di Cristo al Calvario*; Fiocco 1931¹, pp. 84, 100, tav. CXCVIIa; Vittore Carpaccio e aiuti; Fiocco 1931², pp. 233, 234 fig. 5.

Una posizione a se stante è assunta da Alisi: «*Gesù Cristo alla colonna* - che nel 1880 fu attribuito da un letterato francese di passaggio a Capodistria, al pennello di Vittore Carpaccio. È certamente pittura vicina alla sua, ma forse di Lazzaro Bastiani, che fu detto suo maestro», cfr. Alisi 1932¹, pp. 44 fig., 45-46. Le voci bibliografiche successive sono di Semi 1932, p. 53; *Idem* 1934, pp. 66, 68 fig. 22; *Idem* 1935, p. 102; Santangelo 1935, pp. 40, 41 fig.; Berenson 1936, p. 116: opera eseguita in gran parte da Vittore Carpaccio; van Marle 1936¹, XVIII, p. 372; Semi 1937, p. 168; Fiocco 1942, pp. 52, 87, 104, tav. CXCVII; B. Maier 1943, pp. 176-177; *Idem* 1944, p. 14; Tietze - Tietze Conrat 1944, p. 157 cat. 642: a proposito del disegno di Berlino; B. Maier 1950, pp. 94, 100, 101; Berenson 1957, I, p. 58; Perocco 1960, p. 86: scuola di Carpaccio; Lauts 1962, p. 278 cat. 53: a proposito del disegno di Berlino; Mikuž 1964, p. 15; Muraro 1966, pp. CCXLII-CCXLIII: stile caratteristico delle ultime opere di Vittore; Perocco 1967, p. 117 cat. 133: tra le ulteriori attribuzioni a Carpaccio; Muraro 1972, p. 100; Semi 1975, pp. 210, 229 nota 74: sulla dispersione; Muraro 1977¹, p. 29: in relazione al disegno «nella Flagellazione, se è facile riconoscere la presenza di Benedetto, non si deve trascurare l'intervento del padre»; Brejc 1983, pp. 26, 27, 107; Pignatti 1983, p. 221; Semi 1991, I, p. 124; *Idem* 1992, p. 59; Gardina 2002, pp. 65, 70; Pavanetto 2005, p. 163: lettera di Alisi a Fiocco del 1929 sulla Flagellazione; *V Italiji* 2005, pp. 24 cat. 14, 46 cat. 14, 69 cat. 14, 99 fig. 14; Craievich 2006, p. 325, fig. 18; Bellemo 2008, p. 64.

Il disegno di Berlino più volte citato perché associato a quest'opera ha le seguenti caratteristiche tecniche: inchiostro bruno a penna e pennello, lumeggiature a biacca, carta azzurrina; mm 302x264, inv. 5118.

Si vedano in proposito le posizioni critiche di Tietze - Tietze Conrat 1944, p. 157 cat. 642: scuola del Carpaccio e modello del dipinto di Capodistria; Lauts 1962, p. 278 cat. 53: opera di seguace e modello per il dipinto di Capodistria; Pignatti 1963, p. 51: copia debole per essere assegnato a Benedetto; Muraro 1966, p. 111: tra i disegni attribuiti.

In seguito Muraro (1977¹, p. 29, fig. 73) ritorna sul

commento al disegno di Berlino: «Considerato che questo foglio presenta troppe varianti, anche se apparentemente secondarie, rispetto al quadro già a Capodistria, per essere giudicato una copia e non uno dei suoi disegni preparatori, se non addirittura il suo “modello”; tenuto conto che dei due quadri già a Capodistria, almeno uno appartiene sicuramente al Carpaccio (Cristo che cade sotto la croce), e che nella Flagellazione, se è facile riconoscere la presenza di Benedetto, non si deve trascurare l'intervento del padre; confrontato il disegno e il dipinto [di Capodistria] con le opere sicure di Benedetto, riconosciute nella composizione e nelle figure certe qualità che ci erano ignote, credo sia giusto ammettere che il disegno di Berlino sia stato eseguito da Benedetto con l'assistenza e la probabile collaborazione del padre. A nostro avviso questa Flagellazione presenta alcune caratteristiche che consideriamo fondamentali per giudicare tutte le opere grafiche che proponiamo di assegnare a Benedetto. Precisamente: un certo rigore e una monotonia di segno nelle definizioni architettoniche e prospettiche; una meticolosa insistenza nel mettere in risalto il plasticismo e, per contrasto, una gracilità inaspettata nel disegno delle vesti e dei particolari; soprattutto una mancanza di vita e di fantasia nei tracciati e, per contrasto, una tendenza ad animare e a drammatizzare che non trova equivalenza nella resa grafica o pittorica. Se con questo giudizio abbiamo seguito una strada sbagliata, tutto il gruppo di disegni qui attribuiti a Benedetto, dovrà essere considerato alla luce di altri criteri».

¹⁰⁵Un tale procedimento di selezione è stato condotto in occasione della compilazione della tesi di laurea di Sabina Parma (2001-2002) altre volte citata. L'ottimo lavoro diretto da chi scrive è dedicato a Benedetto Carpaccio. Esso non ha mai avuto esito in una pubblicazione, nonostante le ripetute sollecitazioni da parte del relatore. Sembra opportuno ricordarlo a oltre dieci anni dalla discussione di questa tesi di laurea.

¹⁰⁶Olio su tela, cm 67,9x47. Provenienza: Muir MacKenzie, Londra; Lady Clive, Londra. Già Londra, mercato antiquario. Il successivo passaggio è attraverso l'asta Christie's, London, 26 November 1971, Lot 29. Il dipinto si giudica attraverso la foto Cooper 732301, conservata nella Fototeca dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze.

Il san Gerolamo trova riferimento nel disegno degli Uffizi n. 1464 (Muraro 1977¹, p. 40, fig. 25) al quale si fa riferimento nella *Madonna con il Bambino e i santi Caterina d'Alessandria e Girolamo* della Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe, cat. 415. Cfr. Humfrey 1991, p. 92 cat. 20 (primi anni del Cinquecento). È preso in considerazione da Parma 2001-2002, p. 112 cat. 14.

Per il secondo dipinto citato (olio su tela cm 49x37,5) si veda *Catalogue* 1980¹, Lot 229. La qualità della riproduzione rende difficile una più puntuale analisi. Viene preso in esame da Parma 2001-2002, p. 150 cat. 20.

¹⁰⁷Tavola, cm 46,5x64. Appartene alla collezione del Col. Sir Donald Cameron of Lochiel. È nota attraverso la riproduzione del catalogo di vendita, cfr. *Catalogue* 1980², Lot 24: come Vittore Carpaccio. È menzionata in Parma 2001-2002, p. 146 cat. 12.

¹⁰⁸Olio su tavola, cm 66x81. Il dipinto figura nel catalogo d'asta *Catalogue* 1968, Lot. 157. È poi passata a Lucerna presso la Casa d'aste Fischer nel 1969 come Francesco Rizzo da Santacroce e nel 1971, lotto 1754.

Nel catalogo di vendita del 1968 (*Catalogue*, Lot. 157) si ricordano i pareri di von Hadeln che assegna l'opera a Carpaccio con datazione al 1510 circa, di Suida che conferma l'attribuzione con data del 1510-1515. I riferimenti bibliografici sono in questo caso considerevoli per quantità: L. Venturi 1930, pp. 391 fig. 4, 394-395: opera autografa; Fiocco 1931¹, pp. 61, 99 tav. XXVII: di bottega, in particolare di Benedetto; van Marle 1936¹, XVIII, p. 278: Vittore Carpaccio; Fiocco 1942, pp. 26, 63, tav. XXVII; p. 103: evidente collaborazione di Benedetto; B. Maier 1950, pp. 97, 100; Berenson 1957, I, p. 56; tav. 441: Vittore Carpaccio; Fiocco 1958¹, p. 32, fig. 13a: Vittore Carpaccio; Lauts 1962, pp. 260-261: attribuzione a Vittore respinta, opera si scuola probabilmente del primo decennio o dell'inizio del secondo decennio del '500; Muraro 1966, p. 91; tra le opere attribuite; Perocco 1967, p. 115 cat. 121: fra le ulteriori attribuzioni a Carpaccio; Parma 2001-2002, pp. 105-106 cat. 10.

¹⁰⁹Muraro 1977¹, p. 75 fig. 67.

¹¹⁰Per il dipinto già in Collezione Terence Mullaly si veda la nota 77.

La tavola già in Collezione Aprozio (cm 54x77,5) è stata studiata da Fiocco 1958¹, p. 32, fig. 13b: Vittore Carpaccio; Lauts 1962, p. 259: respinge l'attribuzione a Vittore. In occasione dell'esposizione dell'opera a Venezia Zampetti (1963, pp. 286-287 cat. 65, tav. 65) si dichiara parzialmente concorde sull'attribuzione a Vittore, riporta nel contempo le opinioni di Pallucchini e Mariacher che pensano alla paternità di Benedetto. Successivamente Muraro (1966, p. 92) la pone tra le opere attribuite, come Vittore e Benedetto; Perocco 1967, 116 cat. 129: tra le ulteriori attribuzioni al Carpaccio. Il san Girolamo riprende anche in questo caso quello del disegno degli Uffizi. Cfr. Muraro 1977¹, p. 40, fig. 25. L'opera è catalogata da Parma 2001-2002, pp. 98 nota 1, 107-108 cat. 11. Proprio questo elemento ricorre nell'ambito del «singolarismo figurale» applicato da Vittore Carpaccio e all'interno della sua bottega consente di riferire a quest'ultima un'altra opera. Si tratta della *Madonna con il Bambino e i santi Nicola da Bari e Girolamo* (tavola cm 50,3x42,4) dell'University Art Museum di Santa Barbara (CA), inv. 1960. 2. Proviene dalla Collezione Robert S. Minturn di New York.

Ha ricevuto importanti attenzioni critiche a partire da Berenson 1916³, pp. 160-162, fig. 65: attribuzione dubitativa a Carpaccio. Le considerazioni dell'insigne studioso sono emblematiche dei quesiti che da sempre pongono le opere di Vittore Carpaccio con il sospetto della partecipazione della bottega. Pertanto si riportano della traduzione del testo (1919, pp. 155-

157) alcuni passaggi più significativi in proposito: «La quadreria del Signor Robert S. Minturn di New York contiene una Madonna e i santi Nicola e Girolamo a cui mi sembra ardua impresa dare una giusta attribuzione. L'affinità con il Carpaccio non lascia alcun dubbio, ma in quale grado? È tale da potersi ritenere opera sua, oppure no? Qui sta il problema. Il piacevole disegno ha un elemento di novità nel fagiano che guarda il Bambino e che porta nella composizione una nota di splendore orientale, mentre con la forma e il colore suo fornisce alla massa conica della Vergine la base di cui ha bisogno. Le tinte sono sobrie, ma calde; il sentimento, per un'opera carpaccesca, eccezionalmente intenso. [...] Concludendo, l'ampiezza del disegno, la pienezza dell'ovale nella Vergine, la patriarcale solennità del S. Gerolamo permettono di supporre che il Maestro ideasse la pittura non molto prima del suo supremo capolavoro, la Presentazione al Tempio, recante la data 1510. Tuttavia confesso di non poter affermare se Vittore eseguisse l'interessante quadro, perché tutte le forme, le tinte, i manierismi, lo spirito e l'arte sono di lui, d'altro lato vi ravviso una mancanza di rilievo e di pastosità che tolgono la certezza del mio giudizio. Nulla di meno preferisco escludere la possibilità di includerlo fra i lavori del Carpaccio. Non vorrei poi che alcun serio critico l'attribuisse al figlio, Benedetto, noto a noi soltanto per opere insipide, gonfie e vuote, posteriori di venti o trent'anni, ma tutte derivanti dalla Madonna degli Schiavoni e dalla Presentazione al Tempio del padre. Non bisognerebbe credere un dipinto dover essere per necessità del figlio soltanto perché si dubita che non sia del genitore».

Si veda in seguito Berenson 1932, p. 134: Vittore Carpaccio; *Idem* 1936, p. 116; van Marle 1936¹, XVIII, p. 327 nota 1, 370: scuola di Carpaccio; Berenson 1957, I, p. 58; Heinemann 1962, I, p. 17 cat. 51f: «A giudicare dalla riproduzione è forse opera di Vincenzo dalle Destre»; Lauts 1962, p. 261: attribuzione a Carpaccio respinta; Muraro 1966, pp. 92, 95: tra le opere respinte; Perocco 1967, pp. 116-117 cat. 130: tra le ulteriori attribuzioni al Carpaccio. Classificata da Fredericksen - Zeri (1972, p. 121) come opera di Giovanni Martini da Udine. È presa in considerazione da Parma 2001-2002, p. 149 cat. 17.

¹¹¹ Olio su tela, cm 89,5x129. L'opera è resa nota con attribuzione a Vittore Carpaccio e con la datazione circa 1507 da Scarpa 1989, pp. 120-123 fig. 24.

¹¹² Per i rapporti fra il disegno degli Uffizi e la tavola resa nota nell'occasione si rinvia alle attente osservazioni di Scarpa 1989, pp. 120-123. Sull'attribuzione a Benedetto del foglio si veda Muraro 1977¹, p. 46, figg. 71, 72 (con bibliografia precedente).

¹¹³ Dalla letteratura critica si desume che l'opera è stata collocata nell'altare a metà Ottocento, e nell'occasione ridotta.

Si veda Crowe - Cavalcaselle 1871, I, p. 206 nota 3; *Idem* 1912, III, pp. 204-205 nota 1: assegnata a Vincenzo Catena, «but still in character like Carpaccio». La fortuna critica di quest'opera prosegue con Ludwig - Molmenti (1906, pp. 296, 297 fig. 298) che propongono di assegnarla a Benedetto Carpaccio. È

considerata poi da von Hadeln (1912¹, p. 35) e in più occasioni da Berenson (1916², p. 128 fig. V; 1916³, p. 161; 1919, pp. 156-157) come Vittore con datazione 1510; L'opera è motivo per una critica rivolta a Benedetto Carpaccio a margine dell'incertezza attributiva che riserva allo studioso la tavola, già Collezione Minturn, ora a Santa Barbara (CA). Per tale commento si veda la nota 110. Fiocco (1931¹, pp. 96-97) la pone tra le opere attribuite a Benedetto: «Madonna con il Bambino, coronata da angeli, nell'altare della Scuola di San Giorgio degli Schiavoni. Non credo vi sia alcun dubbio nell'attribuzione proposta da Ludwig - Molmenti di questa paletta, a Benedetto Carpaccio, data la somiglianza di essa con la *Madonna con il Bambino e i santi Lucia e Giorgio* dell'Ufficio delle Saline, ora nel Municipio di Pirano, che è una tra le più belle opere di questo figlio di Vittore datata 1541. Però la Madonna di Venezia, per certo suo carattere più timido, va riconosciuta come opera giovanile - forse la prima - di Benedetto». Si veda di seguito Berenson 1932, p. 133; come Benedetto; van Marle 1936¹, XVIII, pp. 368, 369 fig. 211: come Benedetto; Fiocco 1942, pp. 100-101, 103: il primo lavoro di Benedetto; di Carpegna 1947, pp. 66 figg. 70-71, 68: Benedetto; Galetti - Camesasca 1950, p. 558: come Benedetto. Pignatti 1955, p. 182: vi ravvisa il procedimento di bottega dell'applicazione di «vecchi schemi carpacceschi», la considera attribuita da molti al figlio Benedetto, che certo più tardi la copiò nella sua pala di Pirano del 1541. Palulichini 1961, p. 38: ricorda l'attribuzione a Vincenzo Catena prima di quella a Carpaccio, prende atto dell'attribuzione a Benedetto; Lauts 1962, p. 234 cat. 19, tav. V-c: Benedetto su disegno di Vittore, circa 1520; Perocco 1964, pp. 187, 189 fig. 107: Benedetto; Muraro 1966, pp. LXXXIII-LXXXIV: non Benedetto ma Vittore «da collocare intorno alla metà del primo decennio del Cinquecento»; Pesenti 1977¹, p. 569: tra le opere attribuite a Benedetto; Humfrey 1991, pp. 23-24 cat. 5: Vittore circa 1490; Kasten 1997¹, p. 528; Gentili 1997, p. 531; Parma 2001-2002, pp. 140, 142 cat. 3; Perocco 2011, p. 39, fig. 39: Benedetto; Fossaluzza 2011, p. 60: fra le opere tarde con esteso intervento di bottega.

Per quanto riguarda la ricostruzione dell'opera vi si applica Scarpa 1991, pp. 66-67. Sostiene l'autografia di Vittore e considera una prova di ciò la derivazione di Benedetto nella pala istriana del 1541. Propone l'identificazione con la pala della Scuola dei Tessitori descritta dal pittore Francesco Maggiotto nel 1796. Ne indica la ricostruzione parziale accostando in via ipotetica la figura di donatore inginocchiato del disegno degli Uffizi inv. 1469 E, riferito alla pala perduta della Scuola dei Tessitori già da Ludwig - Molmenti 1906, p. 195. Sul disegno cfr. Muraro 1977¹, pp. 40-41, fig. 47.

¹¹⁴ Per quest'opera istriana si veda alle pp. 160, 167 fig. 75, 236 nota 129.

¹¹⁵ Lanzi 1809, III, p. 40 nota a; Crowe - Cavalcaselle 1871, I, pp. 214-215 nota 1; *Idem* 1912, III, pp. 216-217 nota 2.

Sugli interessi per il patrimonio pittorico istriano ma-

nifesti da Lanzi si veda Fossaluzza 2007², pp. 15, 34 nota 76, 36 note 74,75.

Il resoconto sul viaggio di studio a Trieste e in Istria di Cavalcaselle è stato messo in luce per la prima volta in modo organico da chi scrive con un regesto delle opere censite alla fine del 1864. Cavalcaselle, *Appunti e disegni*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. IV 2031 (=12272), 4, sec. XIX, ff. 1r-5v.

Si consenta pertanto il rinvio a quanto scritto nel contesto del tracciato di fortuna critica dell'arte in Istria: Fossaluzza 2005², pp. XIX, XXX note 67-69; *Idem* 2006, pp. 18-19, 42-43 note 90-91; *Idem* 2007², pp. 16, 39-40 note 89-91. Di questo lavoro tiene conto in seguito Craievich (2006 [stampa 2008], pp. 317-335) con ampia illustrazione dei disegni.

In generale, su Benedetto Carpaccio i riferimenti bibliografici specifici sono i seguenti: Nagler 1835, II, p. 374; Majer 1910, pp. 38-41; von Hadeln 1912, p. 35; Musner 1921, pp. 354-364; Alisi 1929¹; Byam Shaw 1939, p. 5; Istriano 1947, p. 6; B. Maier 1950, pp. 93-102; Pesenti 1977¹, pp. 568-569; Kasten 1997¹, p. 528; Parma 2001-2002; Scopas Sommer in *Histria* 2005, pp. 136-140 cat. 9; Bellemo 2008.

¹¹⁶Nessuna conferma può riguardare l'ipotesi di una partecipazione alla bottega di Francesco Bissolo che realizza la pala d'altare della Scuola di Santo Stefano (ora alla Pinacoteca di Brera di Milano) e che secondo Fiocco (1931¹, pp. 42-43) poteva essere intervenuto nei teleri. Sul polittico di Bissolo si veda Humfrey, in *Pinacoteca* 1990, pp. 67-69 cat. 30. Per un altro ipotetico partecipante cfr. Zeri 1976, I, pp. 268-270 cat. 181.

¹¹⁷Il documento veneziano è pubblicato da Ludwig - Molmenti 1906, p. 59. Quello udinese è reso noto da Joppi 1894, p. 46. Su Pietro si veda Kasten 1997², p. 528.

¹¹⁸Post ottobre 1525, ante 26 giugno 1526. Si veda in proposito a nota 42, e alla nota seguente 120.

¹¹⁹Le proposte vengono da Molmenti - Ludwig (1904, pp. 115, 121-122) al riguardo del *Martirio dei diecimila cristiani del monte Ararat* del 1515, dell'*Incontro di Anna e Gioacchino alla Porta d'Oro* e i *santi Ludovico da Tolosa e Orsola* del 1515, già in San Francesco a Treviso e della *Madonna con il Bambino in trono* della Scuola di San Giorgio degli Schiavoni. L'attribuzione a Pietro di quest'ultima opera è condivisa da Fiocco 1931¹, pp. 96-97.

¹²⁰Ludwig - Molmenti 1906, p. 59.

¹²¹*Ibidem*.

¹²²I documenti sulla presenza a Capodistria di Benedetto sono pubblicati da Majer 1910, pp. 39-40; Caprin 1907, II, pp. 11, 108. Sono rivisitati da Parma 2001-2002, pp. 34-39. Il riordino dei documenti dell'Archivio Municipale antico di Capodistria era stato effettuato da Majer 1904. Tali documenti furono trasferiti all'Archivio di Stato di Venezia negli anni quaranta del secolo scorso, in base alla legge sulla difesa dei beni artistici dai pericoli bellici. Solo una parte dle fondo (Sezione IX: *Monasteri, Confraternite, Scuole, Fabbricerie*) si custodisce tuttora a Capodistria, Archivio Regionale (Pokrajinski Ar-

chiv), PAK. Nel 1575, 6 ottobre il figlio di Benedetto, Vittore acquista la casa in contrada San Martino già avuta in affitto dal padre e si assume l'obbligo dell'ipoteca che vi grava, a quella data Benedetto doveva già essere morto. PAK, fondo n. 6 e 35. Cfr. Majer 1910, p. 40. La trascrizione e collocazione moderna del documento si deva a Parma 2001-2002, p. 39.

¹²³Olio su tela, cm 183,5x179,5.

L'iscrizione in volgare e non in latino come usava Vittore è la seguente: BENETTO CARPATHIO/ VENETO PINGEVA/MCCCCCXXXVII.

Per ogni notizia sulla provenienza e fortuna critica dell'opera si rinvia alla dettagliata scheda di Rossella Scopas Sommer (in *Histria* 2005, pp. 136-140 cat. 9) che offre l'occasione per un profilo su Benedetto Carpaccio. In questa occasione si riprende tuttavia l'itinerario di fortuna critica con qualche aggiornamento. Come ovvio, essa va considerata alla luce dei giudizi sul disegno dell'*Incoronazione della Vergine, angeli musicanti e quattro santi* di Copenhagen, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamlng.

La prima menzione del dipinto spetta a Naldini 1700, p. 154: «Fu questa [chiesa] in tutti i tempi riguardevole, singolarmente per la sua Ancona, preziosa pittura dell'insigne Carpatio; dove raffigurasi così al vivo la solenne coronazione della Vergine per mano dell'Eterno Padre, che sembra all'occhio non dipinta, ma viva». La ricorda anche Lanzi 1809, III, p. 40 nota. Di conseguenza compare in Nagler 1835, II, p. 374. È presa in considerazione da Pusterla 1846, p. 203; De Castro 1848, p. 16; Kukuljević Sakcinski 1858, II, pp. 137, 140; Tedeschi 1859, p. 185; Mado-nizza 1864, p. 68. Quest'ultimo informa sulla nuova collocazione e lo stato in cui versa questa e un'altra pala di Benedetto Carpaccio: «Nelle stesse stanze [del Municipio] si conservano due tele di Benedetto Carpaccio, l'una rappresentante la Vergine in trono coi santi Tomaso e Bartolomeo, e l'altra l'incoronazione della Vergine. C'è qua e là qualche po' di guasto recato dal tempo, ma è bene si lascino così anzi che accada il peggio dandole a ritoccare. Restano sempre intatte, particolarmente nel quadro dell'incoronazione, le belle teste di alcuni angioletti librati sull'ali in atto di adorazione, i contorni soavissimi del Redentore e della Vergine, la luce serena e vaporosa che illumina quello sacro episodio, se pur un po' balzano nel concetto, certo con molto magistero sceneggiato». Il dipinto è ricordato in seguito da Crowe-Cavalcaselle 1871, I, p. 214 nota 1; *Idem* 1912, I, p. 216 nota 2; Blanc 1877, p. 8; se ne parla in *Cose vecchie istriane* 1877, p. 61. Il giudizio di qualità spetta a Frizzoni 1883², p. 236: «Nell'interno del palazzo trovansi due quadri del già menzionato Benedetto Carpaccio, nuove testimonianze della sua mediocrità e rozzezza, ma che insieme ad altre sue pitture sparse per l'Istria ci dimostrano avere egli tenuta dimora in quelle regioni. Rappresenta l'uno una Incoronazione di Nostra Donna, l'altro la B. Vergine col Bambino e due Apostoli; tele segnate entrambe del nome dell'autore e della data, la prima 1537, la seconda 1538; ciò a detta del Cavalcaselle indicherebbe trattarsi di

opere della sua vecchiaia».

Le altre citazioni comprendono Molmenti 1885, p. 63 nota 1; Tribel 1885, p. 161; Granić 1887, p. 10; Molmenti - Ludwig 1904, pp. 118, 119; p. 118: «Pro-tetto dal gran nome paterno e dal proprio valore, Benedetto mandò poi altri suoi lavori in Istria. Anzi la prima data della vita artistica di Benedetto Carpaccio è segnata con l'anno 1537 in un quadro rappresentante la Coronazione della Vergine, ora esistente nella sede del comune di Capodistria». Si prosegue con Ludwig - Molmenti 1906, pp. 45, 295; Venturini 1906, p. 123. Persino Caprin (1907, pp. 111 fig., 112) si dichiara non entusiasta: «Nel suo primo quadro *L'incoronazione della Vergine*, fatto per la chiesa della Rotonda, ora riposto nella sala del Consiglio di Capodistria, egli di mostra impacciato nell'aggruppare le figure, e sparpaglia in tutti i piani della tela gli angeli dell'orchestra aurea. Il disegno è duro, angoloso; le tinte stridenti; manca l'illusione prospettica». Segue Majer 1910, p. 38. Di particolare importanza è il contributo di Borenus (1910, p. 182) che indica nel disegno di Copenaghen lo studio preparatorio per il dipinto.

Ziliotto (1910, pp. 55-56) condivide il giudizio negativo su Benedetto: «Nella sua prima opera *L'incoronazione della Vergine*, eseguita nel 1538 per la chiesa della Rotonda ed ora nella sala del Consiglio, il pittore non è punto promettente, per la durezza angolosa delle linee, per la mal compartita ordinanza, per la banalità del colorito; ma poi fa passi sorprendenti ed attraverso la *Madonna fra i santi Tommaso e Bartolomeo* eseguita per la chiesa di San Tommaso di Capodistria e la *Vergine tra san Giusto e san Sergio* per il duomo di Trieste, riesce tre soli anni dopo a darci la bella Madonna tra santa Lucia e san Giorgio dell'Ufficio delle Saline a Pirano nella quale dimostra di aver fatto tesoro degli insegnamenti dei grandi maestri veneti».

Seguono le immancabili citazioni dell'opera prima di Benedetto in von Hadeln 1912¹, p. 35; Franceschini 1915, pp. 289 fig.; *Elenco* 1918, p. 25; Musner 1921, p. 354, 355 fig., 356, 358-359; Benussi 1924, p. 397 nota 1; Alisi 1926, p. 3; *Idem* 1929¹, p. 10; Semi 1930, p. 31.

Giuseppe Fiocco (1931¹, pp. 85, 99, 100, tav. CXCIXb) nella scheda riguardante il disegno di Copenaghen attribuito a Vittore Carpaccio dal quale l'opera istriana di Benedetto dipende, annota «il confronto di questa pittura con il disegno sopra descritto, dimostra l'inferiorità del figliolo quando lavora da solo». Nella successiva letteratura critica si comprende Berenson 1932, p. 133; Fiocco 1932, p. 124: il disegno di Copenaghen di Vittore probabilmente non fu mai da lui tradotto in pittura, ma utilizzato come ispirazione da Benedetto; Santangelo 1935, p. 68; Berenson 1936, p. 115; van Marle 1936¹, XVIII, pp. 363 fig. 207, 364-365; Fiocco 1942, pp. 41, 103; Tietze - Tietze Conrat 1944, p. 157 cat. 644; B. Maier 1950, pp. 95-96, 98 nota 33, 102 nota 57; *Mostra storica* 1950, p. 22; Berenson 1957, I, p. 56, tav. 443; Lauts 1962, p. 278 cat. 55, tav. X-b; Mikuž 1964, p. 14; Pignatti 1972, p. 24, tav. 34; Semi 1975, 210, 386

fig. 138; Muraro 1977¹, p. 35, fig. 62a; Pesenti 1977¹, p. 568; Brejc 1983, pp. 30, 107; Semi 1991, I, p. 125; Kasten 1997¹, p. 528; Parma 2001-2002, pp. 98, 117-119 cat. 15; Bressan, *Nota sul restauro*, in *Histria* 2005, p. 240; Mason 2005, pp. 51-52; Scopas Sommer, in *Histria* 2005, pp. 136-140 cat. 9; Sgarbi 2005, p. 41; *V Italiji* 2005, pp. 23 cat. 6, 45, cat. 6, 68 cat. 6, 93 fig. 6; Craievich 2006, p. 321 fig. 8, 323, 334 nota 26; Fossaluzza 2007², pp. 39 nota 91, 40 nota 92; Bellemo 2008, p. 73, 91.

¹²⁴Inchiostro bruno a penna e pennello, lumeggiature a biacca, carta azzurrina; mm 480x214.

Fu pubblicato da Borenus (1910, p. 182) come disegno preparatorio della parte superiore della pala di Capodistria firmata da Benedetto Carpaccio nel 1537. L'autore lo menziona anche in seguito ovviamente come opera di Benedetto, cfr. Borenus, in Crowe - Cavalcaselle 1912, I, p. 216 nota 2. Lo ritiene opera di Benedetto Carpaccio anche von Hadeln 1912¹, p. 35; *Idem* 1925, p. 52, tav. 51. Fiocco (1931¹, p. 84-85, 99, tav. CXCIXa; 1932, p. 124) sostiene che il modello disegnativo spetta a Vittore Carpaccio. È menzionato da van Marle 1936¹, XVIII, p. 365: Benedetto Carpaccio; Tietze - Tietze Conrat 1944, p. 157 cat. 644: opera di bottega piuttosto generica; B. Maier 1950, p. 96; Lauts 1962, p. 278 cat. 55, tav. X-b: disegno della bottega; Pignatti 1963, p. 52; Pignatti 1972, pp. 12, 24, tav. 34: di Benedetto Carpaccio.

Muraro (1966, pp. 80, 111) riscontra affinità con il modelletto disegnativo per pala d'altare di Dresda, sul quale si veda a pp. 138-139 nota 17, fig. 48. In seguito lo studioso (1977¹, pp. 34-35, fig. 62) lo ritiene «Disegno finito. Modello particolarmente preciso anche per quanto riguarda l'esecuzione della cornice che evidentemente avrebbe dovuto essere eseguita su disegno dell'artista. [...] Certo siamo di fronte al più impegnativo e completo documento grafico lasciato da Benedetto. La stesura accurata e meticolosa impedisce di cogliere alcune caratteristiche che gli abbiamo riconosciuto, studiando altri disegni. Benché portati più avanti, qui ritroviamo però gli stessi tipi arruffati, la meticolosità delle plastiche, le gracilità e monotonie lineari che contraddistinguono le sue opere grafiche».

Si veda in seguito Brejc 1983, p. 30. Anche Humfrey (1993², p. 329 nota 55) lo cita come attribuito a Benedetto e discute su come sia improbabile che il disegno della cornice spetti ad altra mano.

¹²⁵Per questi disegni e la loro fortuna critica si vedano rispettivamente i seguenti rinvii in questo contributo: p. 148, nota 40; pp. 138-139, 1341 fig. 48, nota 17; pp. 143-144 fig. 51, nota 33.

¹²⁶Olio su tela, cm 230x170. Da fine Ottocento l'opera si trova nella Cattedrale di Capodistria. Una scheda aggiornata spetta a Pasian, in *Istria. Città maggiori* 1999, p. 44 cat. 15. Sulla copia eseguita da Bartolomeo Giannelli nel 1893 per la chiesa di San Nicolò si veda Gardina 1994, p. 69; Pasian, in *Istria. Città Maggiori* 1999, p. 88 cat. 121.

La prima menzione dell'opera di Benedetto Carpaccio risale a Naldini 1700, p. 165: «Tra le varie pitture, che in grandi quadri distribuiti all'intorno rilevano le

gloriose imprese del santo, risalta la celebre del Carpatio, animata da vivissimi colori». Kukuljević Sakcinski 1858, II, p. 140: cita nella chiesa di San Nicolò, un dipinto raffigurante un episodio della vita del santo. Tedeschi 1859, p. 185: segnala il dipinto nella chiesa di San Nicolò «senza epoca e nome, il quale per molta somiglianza della Vergine con la Madonna suddescritta [pala della cattedrale, 1516], sembra lavoro di Vittore.»

Cavalcaselle (*Appunti e disegni*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. IV 2031 (=12272), 4, sec. XIX, f. 5r) annota il dipinto raffigurante *La Madonna con il Bambino in trono tra i santi Nicolò da Bari e Giovanni Battista* dell'Oratorio della contrada di San Nicolò: «Madonna col putto che ricorda quella di Vittore al Duomo; quadro brutto - giallastro di tono - crepe - sporco». Crowe - Cavalcaselle 1871, I, p. 213 nota 5; Idem 1912, I, p. 213 nota 1: «In the oratory of San Nicolò of the same place is a Virgin and Child between SS. John Baptist and Nicholas of Bari, an ugly work that would do Carpaccio no credit were it proved to be by him».

Si veda inoltre *Cose vecchie istriane* 1877, p. 61; Frizzoni 1883¹, p. 228. Quest'ultimo visita la chiesa di San Nicolò che definisce squallida «M'avvidi subito però che non così scadente, né insignificante si presentava la tela centinata posta nel mezzo verso il fondo sopra l'unico altare; anzi già da lungi mi ravvisai con gran piacere quanto meno me lo aspettava un'opera di stile evidentemente carpaccesco. [...] La pittura, benché riveli a prima vista un fare affine a quello del valente Vittor Carpaccio, non è certamente della sua forza né della sua finezza, ma è senza dubbio opera di qualche suo seguace ed imitatore quando non si voglia congetturare che fosse stata abbozzata e condotta fino ad un certo punto da Vittore e lasciata da compiere dal di lui figlio Benedetto, il quale, come altrove si vede, ebbe un colorito torbido e indistinto quale si riscontra appunto in questa tela, senza parlare della sensibile inferiorità sua a confronto del padre per quanto concerne in generale tutte le doti proprie del vero artista». Molmenti (1885, p. 74) riferisce e condivide l'opinione di Frizzoni; interviene in proposito successivamente, cfr. Molmenti 1893, p. 83. Granić (1887, p. 6) si esprime sulla fase in cui si situa nell'attività di Benedetto: «Piuttosto che egli sia da Capodistria mi persuade che nella chiesa di San Nicolò a Capodistria un quadro della sua prima maniera e quindi fatto da giovane e che costantemente abbia usato marcati tipi istriani». Del Bello (1903, pp. 206-207) ripete Frizzoni nel ritenere «abbozzata da Vittore Carpaccio e completata da Benedetto Carpaccio o da qualche imitatore».

Si raccolgono poi le voci di Molmenti - Ludwig 1904, p. 117; De Franceschi 1906, p. 407; Ludwig - Molmenti 1906, p. 289; Venturini 1906, pp. 122-123. Come al solito è entusiasta Caprin (1907, II, p. 114) «è sua [Benedetto] la pala che tolta dalla chiesa di San Nicolò in Capodistria, fu da poco collocata nel duomo; dolce e serena pittura che si sospetta rimasta tra le tele incompiute di Vittorio e finita dal pennello di Benedetto o di qualche altro imitatore».

Si vedano in seguito le voci di von Hadeln 1912¹, p. 35; Franceschini 1915, pp. 283 fig.; *Elenco* 1918, p. 21: collaborazione di Vittore e Benedetto; Musner 1921, p. 356; Alisi 1929¹, p. 10; Semi 1930, pp. 19-20. Fiocco (1931¹, p. 97) annovera questa pala tra le opere attribuite: «Pittura di un imitatore del Carpaccio, nel tipo dell'istriano Gior gio Vincenti». Alisi (1932¹, p. 49) offre molte informazioni sulla provenienza e conservazione «Questa pala, molto ha sofferto per un lavaggio, che la privò persino del cartellino col nome e con la data, di cui è però rimasta una lieve traccia, e per la successiva ridipintura; si trovava in origine sull'unico altare della chiesuola di S. Nicolò dei marinai in Via Santorio. Nella seconda metà del 1600 essa fu sostituita da altra pala con l'istesso soggetto, ma di pittore palmesco. Benedetto Carpaccio ci appare in questa sua opera duro, legnoso, impacciato; nella figura di S. Nicolò egli tentò di seguire Cima da Conegliano, in quella di S. Giovanni si dimostra d'una rude ignoranza del disegno; nella immagine della Madonna col Bambino, infine egli si tradisce, giacché appare chiaramente come si sia servito del cartone disegnato da Vittore, suo Padre, per la Madonna in trono fra Santi, appesa proprio di faccia a questa, all'altra estremità del transetto! Avremo occasione di vedere ancora dei lavori di Benedetto Carpaccio sempre mediocri».

La bibliografia comprende di seguito i contributi di Berenson 1932 p. 133; Semi 1934, pp. 66, 69 fig. 23; Santangelo 1935, pp. 41-42; Semi 1935, p. 102; Berenson 1936, p. 115; van Marle 1936¹, XVIII, p. 368; Semi 1937, pp. 168, 169 fig. 124; Fiocco 1942, p. 101; B. Maier 1950, pp. 94, 98-99; Berenson 1957, I, p. 56; Mikuž 1964, pp. 21 cat. 6, IV fig. 6; Semi 1975, p. 210, 384 fig. 136; Brejc 1983, pp. 31 132, 195 fig. 12; Semi 1991, I, p. 125; Gardina 1994, p. 69; Pasian, in *Istria. Città maggiori* 1999, p. 44 cat. 15, p. 88 cat. 121: sulla copia di Bartolomeo Giannelli; Walcher in *Istria. Città maggiori* 1999, p. 86 cat. 115: sulla chiesa di San Nicolò; Parma 2001-2002, pp. 113, 114, 123-124 cat. 17; Castellani 2005, p. 75; Craievich 2006, p. 320 fig. 7, 323, 332 nota 15; Fossaluzza 2007², pp. 39 nota 91, 40 nota 92; Bellemo 2008, pp. 72, 76-78, 90

¹²⁷Olìo su tela, cm 202x170.

Reca il cartellino con l'iscrizione: .B./ CARPATHIO PINGEVA/ .MDXXXVIII./V.

Una scheda esaustiva sull'opera spetta a Rossella Fabiani (in *Histria* 2005, pp. 142-144 cat. 10) che ne ricostruisce anche la fortuna critica, qui di seguito in ogni caso compendiate e aggiornate.

La pala è presa in considerazione per primo da Naldini 1700, p. 157: «[La chiesa di San Tommaso] vanta fra l'altre pitture quella celebre del Carpatio». Gedeone Pusterla nel 1846 (p. 203) tratta della chiesa di San Tommaso e cita un dipinto del Carpaccio, ma non dà altre informazioni. Ottant'anni prima la chiesa era andata distrutta da un incendio. Leggendo Pusterla, il dipinto non si sarebbe salvato, ma vista l'intolazione della chiesa e il soggetto della pala con molta probabilità si tratta dell'opera in oggetto. Kukuljević Sakcinski 1858, II, p. 140: ricorda la pala

come di Vittore, afferma che il dipinto era stato distrutto dall'incendio. Tedeschi 1859, p. 185: informa che l'opera è nella podesteria di Capodistria e proveniente dalla chiesa di San Tommaso. Madonizza (1864, p. 68) conferma che «Nelle stesse stanze [del Municipio] si conservano due tele di Benedetto Carpaccio, l'una rappresentante la Vergine in trono coi santi Tomaso e Bartolomeo, e l'altra l'Incoronazione della Vergine». La pala è studiata presso il Comune di Capodistria da Cavalcaselle (*Appunti e disegni*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. IV 2031 (=12272), 4, sec. XIX, f. 5r). A proposito dell'apostolo di sinistra annota «tutto ripassato nella veste», e con riferimento forse alla superficie pittorica dell'intera pala «color giallastro». Si veda quindi Crowe - Cavalcaselle 1871, I, pp. 214-215 nota 1; *Idem* 1912, I, p. 216 nota 2. Altre menzioni si trovano in J. Bernardi 1866, p. 26 (*Lettera III^a. Intorno a' lavori di Oreficeria e a' Dipinti della Cattedrale di Capodistria*, Capodistria, 4 marzo 1847, pp. 19-26); *Cose vecchie istriane* 1877, p. 61; Frizzoni 1883², p. 236. Quest'ultimo coglie l'occasione per dare un giudizio sulla mediocrità di Benedetto. La pala è poi citata da Molmenti 1885, pp. 63 nota 1, 76 nota 2; Tribel 1885, p. 161; Granič 1887, p. 8; Molmenti 1893, p. 84 nota 1; Molmenti - Ludwig 1904, p. 118; Ludwig-Molmenti 1906, p. 288 nota 1; Venturini 1906, p. 123; Caprin 1907, II, p. 112. Il dipinto è presente alla mostra del 1910, cfr. *Prima Esposizione* 1910¹, p. 103; *Prima Esposizione* 1910², p. 121. Menzionata quindi da Ziliotto 1910, pp. 55-56; von Hadeln 1912¹, p. 35; Franceschini 1915, pp. 288 fig.; *Elenco* 1918, p. 25; Musner 1921, pp. 356, 359-360, 363 fig.; Alisi 1929¹, p. 10; Semi 1930, p. 31. Fiocco (1931¹, p. 90) pone l'opera nell'elenco delle opere perdute di Vittore, infatti Naldini non distingueva Vittore da Benedetto, e riferisce che «Gedeone Pusterla cita nel periodico «L'Istria» (1846, p. 203) una pittura del Carpaccio nella chiesa di S. Tomaso a Capodistria. Tela di cui non chiarisce il soggetto, distrutta dal fuoco un'ottantina d'anni prima». Fiocco non si avvede che la chiesa è andata distrutta e non il dipinto, infatti poi lo cita nel Museo di Capodistria (p. 100). Si veda in seguito Berenson 1932, p. 133; Santangelo 1935, p. 66-67; Berenson 1936, p. 115; van Marle 1936¹, XVIII, pp. 364 fig. 208, 365; Fiocco 1942, p. 93: ripete quanto riportato nel 1931; Tietze - Tietze Conrat 1944, pp. 149-150 cat. 596: citano il dipinto nella scheda del disegno di Dresda; Galetti - Camesasca 1950, p. 558; B. Maier 1950, pp. 96, 98; *Mostra storica* 1950, p. 22; Berenson 1957, I, p. 56; Lauts 1962, p. 255 cat. 97, tav. IX-a: cita l'opera nella scheda sulla pala perduta di Brescia del 1519; Perocco 1967, p. 112: ne parla come opera di Benedetto a proposito della pala di Brescia come esistente nel Palazzo Comunale di Capodistria, in altro punto (p. 114 cat. 77), rifacendosi a Fiocco e citando Pusterla, la menziona tra quelle ricordate dalle fonti attribuite a Vittore. Si veda inoltre Semi 1975, p. 210, p. 386 fig. 139; Muraro 1977¹, p. 37; Brejc 1983, pp. 30, 107; Semi 1991, I, p. 125; Kasten 1997¹, p. 528; Parma 2001-2002, pp. 120-122, cat. 16; Fabiani, in

Histria 2005, pp. 142-144 cat. 10; Mason 2005, p. 52; Merlini, *Note sul restauro 2003-2004*, in *Histria* 2005, p. 144; Sgarbi 2005, p. 41; *V Italiji* 2005, pp. 23 cat. 5, 45 cat. 5, 68 cat. 5, 92 fig. 5; Craievich 2006, pp. 320 fig. 6, 323; Fossaluzza 2007², pp. 39 nota 91, 40 nota 92; Bellemo 2008, pp. 72, 74-75, 91.

¹²⁸Olio su tavola. Si legge l'iscrizione: BENE(DET)TO. CARPATHIO. PINGEVA. MCCCCXXXX

Secondo le informazioni di Incontrera (1928, p. 108) l'opera fu commissionata per la Sala del Maggiore Consiglio di Trieste.

Kukuljevič Sakcinski 1858, II, p. 137; riferisce che il dipinto è stato scoperto nel 1855 da tale Tonegutti, potrebbe essere il restauratore bellunese Giacomo Tonegutti, che nel 1845 restaura alcuni dipinti nella chiesa dei Santi Giorgio ed Eufemia di Rovigno (A. Angelini 1849, p. 155). Tedeschi (1859, p. 186) cita una Madonna nella cattedrale, nel contempo menziona di Benedetto un san Pietro nella chiesa intitolata a questo santo, sempre a Trieste. È nota a Crowe - Cavalcaselle 1871, I, p. 215 nota 1; *Idem* 1912, I, p. 216 nota 2; Compare citata in *Cose vecchie istriane* 1877, p. 61; Frizzoni 1883¹, p. 228; Molmenti 1885, p. 63 nota 1. Si sofferma sul dipinto Tribel (1885, p. 161): riporta la notizia che «Questo quadro pregiatissimo stava prima sull'altare della torre del porto». Seguono le citazioni di Granič 1887, p. 10; Tedeschi 1890, p. 124; Molmenti - Ludwig 1904, p. 118; Ludwig - Molmenti 1906, p. 295; Caprin 1907, II, p. 112; Ziliotto 1910, p. 56; von Hadeln 1912¹, p. 35.

Notizie sul restauro effettuato da Giovanni Zennaro di Venezia (Gennaro) si ricavano da *Nella Basilica* 1913, pp. 1-2. Si apprende che nell'occasione il direttore del Museo civico di storia ed arte di Trieste, Alberto Puschi, fa collocare il dipinto in una cornice dorata stile Cinquecento, eseguita dall'intagliatore Vittorio Florit di Trieste. All'epoca il dipinto si trovava nel presbiterio di fronte alla cattedra vescovile. Citano l'opera anche Planiscig 1915, p. 43; Planiscig - Folnesics 1916, p. 20 fig. 25; Musner 1921, pp. 356, 361-362; Tamaro 1924, II, pp. 25 fig. 3, 90; Incontrera 1928 p. 108. Quest'ultimo si impegna in una dettagliata descrizione e ha il merito di intervenire di nuovo sulla provenienza dell'opera «Fu eseguito originariamente il quadro per fregiare la sala del maggior consiglio dell'antico palazzo della città e fu venerato successivamente sotto l'archivolto della torre del porto che fino al 1838 s'ergeva nella vecchia Piazza Grande. Collocato nel 1830 sopra l'ingresso dell'attigua chiesa di S. Pietro, venne portato a San Giusto nel 1870, quando si demolì quest'ultima. Qui fu posto nel presbiterio a ridosso della lapide dell'esequie dell'imperatore Ferdinando I, dove rimase fino al luglio 1913, quando lo si appese qui. In quell'occasione venne restaurato dal cav. prof. Gennaro [Zennaro] da Venezia e riposto sotto vetro in una cornice dorata rinascimento, lavoro di Vittorio Florit». Si aggiunge la precisazione di Gärtner (1928, pp. 54, 83 nota 119), secondo il quale nel 1913 il dipinto viene collocato nella cappella di San Servolo. La bibliografia successiva comprende Alisi 1929¹,

pp. 10-11; Fiocco 1931¹, p. 100; Berenson 1932, p. 133; *Idem* 1936, p. 115; van Marle 1936¹, XVIII, p. 368 nota 1; Fiocco 1942, p. 104; Galetti - Camesasca 1950, p. 558; B. Maier 1950, p. 96; *Mostra storica* 1950, p. 22; Berenson 1957, I, p. 56; Mirabella Roberti 1970, pp. 46-47, fig. a pp. 184-185 p. 46; Cuscito 1978, p. 42. Ruaro Loseri, in *Tesori* 1978, p. 108 cat. 96: ripercorre le vicende dell'opera nel modo più compiuto. Il dipinto è in seguito menzionato da Rizzi 1979, pp. 135, 136-137; Brejc 1983, p. 30; Bergamini 1984, p. 327; Furlan 1987, I, p. 228; Semi 1991, p. 125; Kasten 1997¹, p. 528; Parma 2001-2002, pp. 113, 114, 125-126 cat. 18; Cuscito 2003, pp. 77-78 fig. 95; *San Giusto* 2003, p. 68; Craievich 2006, pp. 319 fig. 3, 321; Fossaluzza 2007², p. 40 nota 92.

¹²⁹Olio su tela, cm 123,5x141,5.

Iscrizione: B./CARPATHIO PINGEVA/MDXXXI/V. La più recente analisi complessiva dell'opera spetta a Rossella Fabiani, in *Histria* 2005, p. 146 cat. 11. Se ne integra di seguito il compendio bibliografico e la fortuna critica. Va sottolineato che le valutazioni dell'opera sono espresse in molti casi in un confronto con la *Madonna con il Bambino in trono* della Scuola di san Giorgio degli Schiavoni, per cui si rinvia a pp. 183, 187 fig. 101, nota 113.

Innanzitutto la pala istriana è studiata da Cavalcaselle (*Appunti e disegni*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. IV 2031 (=12272), 4, sec. XIX, f. 3r) secondo il quale «è il migliore quantunque meschino di carattere, si vede l'imitatore e scolare di Carpaccio Vittore». In margine allo stesso foglio Cavalcaselle ricorda la località: «S. Lucia a 1 ora da Pirano. Valle di Fasano». Lo vede dunque nella sua ubicazione originaria, a Santa Lucia, un piccolo paese presso Portorose. Si veda quindi Crowe - Cavalcaselle 1871, I, p. 215 nota 1; *Idem* 1912, I, p. 217 nota 2.

Granić (1887, p. 10) si limita a citare l'opera. Una valutazione spetta a Molmenti - Ludwig 1904, p. 118, 119 fig., 121: «Poco immaginosa e poco fertile era la fantasia di Benedetto, che nel quadro esistente nell'ufficio delle saline di Pirano, firmato con il suo nome e con l'anno 1545 (sic), ripete ancora una volta la figura di San Giorgio, copiandola dal quadro dipinto dal padre suo in San Vitale di Venezia. La figura della Vergine nel quadro dell'Ufficio delle saline di Pirano, è un'esatta riproduzione di un'altra Madonna, da Benedetto stesso dipinta per la sacrestia dell'antica chiesa dei Santi Giorgio e Trifone a Venezia. Questa Madonna, che fu attribuita erroneamente a Vincenzo Catena, fu posta qualche tempo dopo l'anno 1819 sull'altare della detta chiesa, in sostituzione di un'antichissima tavola, rappresentante i tre santi protettori, San Giorgio, San Trifone e San Girolamo».

Le citazioni proseguono con Molmenti 1885, p. 63 nota 1; Neumann 1898², p. 161; De Franceschi 1906, p. 407; Ludwig - Molmenti 1906, pp. 295 fig., 296, 298; Caprin 1907, II, p. 112; *Prima Esposizione* 1910¹, p. 102; *Prima Esposizione* 1910², p. 120; Ziliotto 1910, p. 56; von Hadeln 1912¹, p. 35; France-

schini 1915, pp. 291 fig., 294; Berenson 1916², pp. 124, 126, 127 fig.; *Elenco* 1918, p. 48; Musner 1921, pp. 356, fig. a p. 359, 361-362; Benussi 1924, p. 397 nota 1; Alisi 1929¹, pp. 9, 10; Fiocco 1931¹, pp. 61, 97, 100, tav. XXVIII; Berenson 1932, p. 133; Fiocco 1932, pp. 124 fig. 11, 125; Fiocco 1934, p. 117, fig. 4; Santangelo 1935, p. 160; Semi 1935, p. 102; Berenson 1936, p. 115; van Marle 1936¹, XVIII, pp. 365, 366 fig. 209; Semi 1937, pp. 168, 169 fig. 125; Fiocco 1942, pp. 26, 63, 104, tav. XXXVIII; Galetti - Camesasca 1950, p. 558; B. Maier 1950, pp. 93 fig., 96-97; *Mostra storica* 1950, p. 22; Pignatti 1955, p. 182; Berenson 1957, I, p. 56, tav. 442; Palluchini 1961, p. 38; Lauts 1962, p. 234 cat. 19, tav. IX-c; Mikuž 1964, p. 14. Spetta a Perocco (1967, p. 95) aggiungere un riferimento iconografico: «Essa [La Temperanza di Atlanta] ricompare come santa Lucia nella pala di Pirano dipinta da Benedetto Carpaccio nel 1541».

Alisi (1972, p. 81, fig. a p. 83) ricostruisce il contesto storico «Benedetto, figlio del celebre Vittore Carpaccio, ottenne dal Magistrato del sale di Pirano la commissione di un dipinto, dieci anni dopo, circa, ch'egli s'era stabilito a Capodistria. Nella tela, del 1541, che si conserva ora al Municipio, egli raffigurò la Madonna col Bambino fra S. Giorgio in armatura e S. Lucia, ispirandosi a opere di suo padre»: riproduce l'opera (p. 83) indicandone l'ubicazione nella «Chiesa di S. Lucia».

Brejc 1983, pp. 30-31, 107, 196, fig. 13: ripete che «la Madonna è copia della Temperanza», «il San Giorgio è copia dell'omonimo santo della pala di San Vitale».

Le citazioni bibliografiche proseguono con Bergamini 1984, fig. a p. 327; Semi 1991, p. 125; Kasten 1997¹, p. 528; Parma 2001-2002, pp. 114, 127-129 cat. 19; Castellani 2005, pp. 75-76: sul restauro di Domenico Acquaroli, 1885; Fabiani, in *Histria* 2005, p. 146 cat. 11; Mason 2005, p. 52; Sgarbi 2005, p. 41; Storti, *Nota sul restauro 2003-2004*, in *Histria* 2005, p. 148; *V Italiji* 2005, pp. 24 cat. 19, 46 cat. 19, 69 cat. 19, 103 fig. 19; Craievich 2006, pp. 322 fig. 11, 323, 332 nota 16; Fossaluzza 2007², p. 39 nota 91; Bellemo 2008, pp. 72, 79-81, 91.

¹³⁰Olio su tela, cm 320x260.

Reca l'iscrizione: BENETTO CARPATHIO VENETO PINGEVA MDXXXI

Sul nastro sostenuto dagli angeli si legge: IN NOMINE JESU OMNE GENV FLECTATVR CELESTIVM, TERESTRIVM ET INFERNORVM/ET OMNIS LINGVA CONFITEATVR QVIA DOMINVS NOSTER JESVS CHRISTVS IN GLORIA EST DEI PATRIS.

Sulle vicende dell'opera durante la seconda guerra mondiale si veda Algeri - L'Occaso 2005, pp. 90, 91, 94 fig. 6, 97, note 11, 21; *V Italiji* 2005, pp. 26 cat. 34, 48 cat. 34, 71 cat. 34, 128-129 fig. 34.

Per quanto riguarda la fortuna critica la prima menzione è di Naldini 1700, p. 195: «Nella Palla del Santissimo Nome di Gesù colori il veneto Benedetto Carpaccio». La considera anche Lanzi 1809, III, p. 40 nota a. Si veda in seguito Nagler 1835, II, p. 374;

Pusterla 1846, p. 203; De Castro 1848, p. 16; Kukuljević Sakcinski 1858, II, p. 137; Tedeschi 1859, pp. 185-186; Madonizza 1864, p. 72.

Non è da trascurare la testimonianza di Jacopo Bernardi (1866, pp. 32-33) contenuta nella *Lettera IV^a. Intorno a' dipinti del Cima e d'altri classici Artisti ed alla Biblioteca del Convento di Sant'Anna in Capodistria*, Capodistria, 8 marzo 1847 (pp. 27-33): «Per quanto piaccia al popolo per la sfacciataggine del colorito e la esagerazione dei movimenti, pure è tal cosa in fatto d'arte ch'è d'uopo dire: non ragioniam di lei ma guarda e passa. Guardai men che ho potuto, perché gli occhi impressionati dalle primiere bellissime forme, nel trattenersi alla dilunga, si sarebbero disgustati di troppo, e ritirai il passo di là per compiere la promessa di un nuovo addio al mirabile dipinto del Cima».

Non manca di studiarla Cavalcaselle, *Appunti e disegni*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. IV 2031 (=12272), 4, sec. XIX f. 4v. In margine al foglio il conoscitore segna comunque «Duomo». Si riferisce con tutta probabilità a quest'opera il seguente commento negativo: «rozzo - mani brutte - vedi Acc. Belle Arti; brutte mani - figure tozze - ombre opache». È catalogata poi da Crowe - Cavalcaselle 1871, I, p. 215 nota 1; *Idem* 1912, I, pp. 216-217 nota 2.

In *Cose vecchie istriane* 1877, p. 61 si controbatte in sede locale al giudizio negativo di Bernardi: «all'incontro appare condotta con bel sapore di tinte ed effetto di chiaroscuro, e tale si mantiene in oggi dopo quasi tre secoli e mezzo da che è stata eseguita, perciòché Benedetto Carpaccio la dipingesse nell'anno 1541». Semplici citazioni si trovano in Molmenti 1885, p. 63 nota 1; Tribel 1885, p. 161; Granić 1887, p. 10; Molmenti - Ludwig 1904, p. 118; Del Bello 1905², p. 9; Ludwig - Molmenti 1906, pp. 295-296; Venturini 1906, p. 123; Caprin 1907, II, pp. 113-114: «ultima sua fatica in cui rivive l'uso di adoperar l'oro e di aiutar l'espressione del concetto con versi, motti e parole».

Si diffonde in una descrizione e commento Ziliotto (1910 pp. 55, 56-57, fig. di fronte a p. 44): «Rispetto a questo dipinto [*Madonna con il Bambino e i santi Lucia e Giorgio*] il suo ultimo lavoro della chiesa di Sant'Anna non rappresenta certo un progresso». È citata da von Hadeln 1912¹, p. 35. Alisi (1910, pp. 12-14) ha il merito di offrire una prospettiva storica alla scelta iconografica dell'opera: «Il soggetto della chiesa di Sant'Anna è preso dai sermoni di san Bernardino da Siena, volgarizzati nelle nostre strade si bene dal b. Bernardino della nobile famiglia dei Tomitani». Si riferisce in nota a Caprin (1907, II, pp. 112-113) ritenendo inesatto citare in proposito san Bernardino da Siena poiché «non varcò mai gli attuali confini dell'Italia. Fu il B. Bernardino da Feltrè (dei Tomitani), morto il 28 novembre 1493 a Pavia, che andò fino a Pola, come ci comunica R. P. Giacinto e noi lo ringraziamo che ci dà adito a rettificare i fatti storici».

La rassegna bibliografica su quest'opera comprende: Franceschini 1915, pp. 284 fig., 294; Planiscig - Fol-

nesics 1916, p. 38 fig. 43; *Elenco* 1918, p. 22; Musner 1921, pp. 356, 360 fig., 362-363; Benussi 1924, p. 397 nota 1; Alisi 1929¹, pp. 9-10; Semi 1930, p. 39; Fiocco 1931¹, pp. 83, 100, tav. CLXXXVIIb; Berenson 1932, p. 133; Fiocco 1932, p. 124; Santangelo 1935, pp. 29, 30 fig.; Semi 1935, p. 102; Berenson 1936, p. 115; van Marle 1936¹, XVIII, pp. 365-366; Semi 1937, pp. 168, 170 fig. 126; Fiocco 1942, pp. 85, 104, tav. CLXXXVIIb; B. Maier 1950, p. 98; *Mostra storica* 1950, p. 22; Berenson 1957, I, p. 56, tav. 444; Lauts 1962, pp. 240-241 cat. 44, tav. 198: stabilisce il confronto con il *San Paolo apostolo* di Chioggia; Mikuž 1964, p. 14; Perocco 1967, p. 12: riprende il confronto proposto da Lauts; Mikuž 1973, p. 42; Semi 1975, pp. 197, 210, 385 fig. 137; p. 197: vi ravvisa la «Presunta visione delle mura di Capodistria (...) nello sfondo del *Nome di Gesù* di Benedetto Carpaccio (già a Sant'Anna, ora nascosto a Roma) del 1541». Si prosegue con Pesenti 1977¹, p. 568; Brejc 1983, pp. 31, 107, 193 fig. 10; Semi 1991, I, p. 125: «il capolavoro di Benedetto»; Kasten 1997¹, p. 528; Parma 2001-2002, pp. 114, 115, 130-134 cat. 20; Gardina 2003, p. 26; Algeri - L'Occaso 2005, pp. 90, 91, 94 fig. 6, 97, note 11, 21; *V Italia* 2005, pp. 26 cat. 34, 48 cat. 34, 71 cat. 34, 128-129 fig. 34; Craievich 2006, pp. 326, 328 fig. 24, 333 nota 18, 334 nota 26; Fossaluzza 2007², p. 39 nota 91; Bellemo 2008, pp. 82-84.

È considerata una derivazione parziale da questa pala di Benedetto Carpaccio già nella chiesa di Sant'Anna di Capodistria la tela raffigurante l'*Adorazione del Nome di Gesù e i santi Giovanni Battista e Paolo apostolo* (olio su tela, cm 142,5x170) proveniente dalla chiesa di San Giacomo in Brolo che si conserva a Capodistria, Pokrajinski muzej / Museo regionale, inv. 3195. Ne trattano Del Bello 1905², p. 9; Alisi 1910, p. 12; *Elenco* 1918, p. 25; Musner 1921, p. 362 nota 1; Semi 1930, p. 12: citato a Capodistria presso il Museo Civico di Storia e d'Arte; Santangelo 1935, p. 69; B. Maier 1950, p. 98 nota 30; Giollo 1953, p. 38. Nel 1964 il dipinto viene esposto alla mostra capodistriana del 1964 dedicata alla pittura del XVI e XVII secolo del Litorale sloveno come scuola di Benedetto Carpaccio, opera di maestro provinciale della metà del XVI secolo, cfr. Mikuž 1964, pp. 21 cat. 7, V fig. 7. Le menzioni bibliografiche proseguono con Mikuž 1973, p. 42; Semi 1975, p. 387 fig. 140; Brejc 1983, pp. 31, 107, 169, 194 fig. 11; Semi 1991, I, p. 125: «Un'altra *Glorificazione del Nome di Gesù*, più schematica ma di maggiore spazialità paesistica, è pure attribuita da alcuni a Benedetto per la somiglianza di alcuni particolari figurativi»; Parma 2001-2002, pp. 136-137.

Gardina (2003, p. 26) ritiene che l'erede della bottega di Carpaccio abbia utilizzato per la figura di Giovanni Battista il disegno della *Madonna con il Bambino, san Giovanni Battista e san Rocco* attribuito a Benedetto, probabilmente quello della Galleria degli Uffizi catalogato da Muraro 1977¹, p. 46, fig. 71, per il quale si veda anche van Marle 1936¹, XVIII, p. 374; Lauts 1962, pp. 278-279 cat. 57. Il dipinto è preso in considerazione da Craievich, in *Istria. Città*

maggiori 1999, pp. 97-98 cat. 143; Algeri - L'Occaso 2005, p. 97 nota 21; Fossaluzza 2007², p. 39 nota 91; Bellemo 2008, p. 84.

Si tratta di un'opera non riconducibile a Benedetto Carpaccio che rimane il divulgatore del soggetto. Essa si inserisce in un ristretto gruppo di opere riconducibili a modelli carpacceschi e di difficile valutazione, al quale si aggiungono quelle assegnate a Carpaccio dalla letteratura istriana ma non più reperibili.

Si consideri pertanto la tela della *Santissima Trinità e i santi Pietro e Andrea apostoli* già nella chiesa parrocchiale di San Giorgio di Portole. È ricordata da Vesnaver 1884, pp. 40, 127: «il cinquecento splendido per le arti che coltivò, ma tormentato per infinita serie di processi per eresia, lasciò una memoria anco nel nostro castello. Vogliamo dire del quadro rappresentante la Trinità di V. Carpaccio che si vede nella chiesa maggiore, e un processo per eresia contro il vice-pievano Stefano Lombardo, detto Zor-zino». Più interessante perché a evidenza priva di congruità storica è la nota dello studioso a p. 127: «Noteremo da ultimo che il quadro della Trinità menzionato a pag. 235 (sic) porta scritto in basso, a destra: *V. Carpaccio 1530*. L'ultimo lavoro di Vittore, a detta del Lanzi, sarebbe il ritratto che fece di sé medesimo nel 1522; il che non toglie che il nostro quadro possa essere opera veramente sua». Molmenti 1885, pp. 54-55 nota 1: riporta Vesnaver per la questione dell'ultima opera certa di Vittore, ma non proferisce alcun giudizio. T edeschi (1890, p. 125) conferma le notizie di Vesnaver. Caprin (1895, p. 312) pubblica utilmente la riproduzione fotografica senza commento, da tale testimonianza si evince trattarsi di un'anomala composizione difficile a giudicarsi, se non per la tipologia dell'Eterno Padre riconducibile a uno schema carpaccesco. Il dipinto è menzionato da Magni 1901, II, p. 269. Del Bello (1903, p. 206) conferma la paternità di Carpaccio correggendo la data «Nel 1520 per la borgata di Portole in Istria dipinse il quadro che rappresenta la Trinità esistente nella chiesa parrocchiale di San Giorgio di quella borgata e porta la data del 1520». Molmenti - Ludwig 1904, pp. 115, 116; p. 116: polemizzando sempre con Del Bello «Insomma non si può ammettere che il Carpaccio abbia dipinto nel 1520 in Istria, per la borgata di Portole, il quadro della *Trinità*, nella chiesa di San Giorgio, e in Istria abbia trascorsi gli ultimi anni della sua vita, quando documenti irrefrangibili ci provano che dopo il 1520 egli si trovava a Venezia». Si veda poi Ludwig - Molmenti 1906, p. 44. Caprin 1907, II, p. 114: «Stimiamo sua [Vittore Carpaccio] l'ancona della SS. Trinità e che si trova nella chiesa maggiore di Portole, benché qualcuno vi abbia alterato la data e sostituito il nome di Vittore». Il dipinto è citato nella rivista «Mittheilungen» (*Portole* 1910, col 586) in una corrispondenza. Non mancano di far cenno al dipinto Borenus, in Crowe - Cavalcaselle 1912, I, p. 217 nota; von Hadeln 1912¹, p. 35; Musner 1921, p. 356; Fiocco 1931¹, p. 95. Lo studioso informa come sia «recentemente restaurata a Venezia; reca la falsa

scritta: Vittore Carpaccio 1520. È opera modestissima, di un lontano imitatore del maestro e di Benedetto». Santangelo (1935, p. 174) è di opinione diversa «Restaurato recentemente a cura della Soprintendenza d'Arte di Trieste. Citato nelle note del Borenus al Cavalcaselle con la giusta attribuzione a Benedetto Carpaccio. Per il Fiocco 'opera modestissima di un lontano imitatore del maestro e di Benedetto'. Guasta per un recente pessimo restauro che ha calcato troppo sui ridipinti. Reca in basso un piccolo cartiglio con la falsa firma: V^{OR} CARPACCIO e una data di cui non rimane che la prima e l'ultima cifra, ma che fu letta dal Vesnaver 1530, dal Caprin 1520 e in carte del conservatorio Gnirs 1910. Accettando l'attribuzione a Benedetto il dipinto dovrebbe collocarsi nel decennio 1530-1540». La citano poi Semi 1935, pp. 102-103; *Idem* 1937, pp. 168-169: Benedetto Carpaccio; Fiocco 1942, p. 99: ripete quanto detto nel 1931; B. Maier 1950, pp. 101-102 nota 57; Mikuž 1964, p. 14; data il dipinto tra il 1530 e il 1540, lo attribuisce con molta probabilità a Benedetto, nel 1964 ritiene sia ancora nella parrocchiale di Portole.

Alisi (1997 [1937], p. 193) la giudica opera debole per Vittore tanto da far sospettare che la firma sia apocrifa; tutt'al più la ritiene opera rimasta incompiuta e finita da uno dei figli. Si aggiungano le menzioni di Semi 1991, I, p. 125; Alberi 1997, p. 671; e l'interesse manifestato per essa nella corrispondenza fra Alisi e Fiocco del 1929 edita da Pavanello 2005, p. 162. È citata da Parma 2001-2002, p. 136. Ne fa menzione infine Bellemo 2008, p. 84.

Si pone in nota anche il ricordo di un dipinto raffigurante *Sant'Antonio* già nella chiesa di Sant'Antonio in Sant'Antonio di Capodistria, di cui non è pervenuta l'immagine. Per primo Naldini (1700, p. 389) riferisce che nella chiesa di Sant'Antonio a Sant'Antonio, presso Capodistria, vi è una dipinto del Santo, «eccellente pittura del Carpatio». Anche Gedeone Pusterla in «L'Istria» del 1846 (p. 204) afferma che in Sant'Antonio vi sia il dipinto del Carpaccio. Camillo De Franceschi (1879, p. 500) fa riferimento al Naldini, e aggiunge che non è noto se la pala sia ancora in loco. Pusterla 1846, p. 204: assicura trattarsi di una preziosa tela del Carpaccio, ma come altre volte non distingue se di Vittore o di Benedetto. Citano il dipinto anche Kukuljević Sakcinski 1858, II, p. 140; Granić 1887, p. 8; Molmenti 1893 p. 84 nota 1; Ludwig - Molmenti 1906, p. 288 nota 1. Caprin (1907, p. 114 nota 1) aggiunge che il dipinto sarebbe stato tolto dal vescovo Raunicher (?). Successivamente è catalogato in più occasioni tra le opere perdute da Fiocco 1942, p. 92; Muraro 1966, p. 80; Perocco 1967, p. 114 cat. 78. Secondo Alberi (1997, p. 463) la chiesa di Sant'Antonio possedeva una pala del Carpaccio, donata dalle famiglie capodistriane Petronio e Tacco che nel Cinquecento erano proprietarie del paese. La pala nel XIX secolo venne sostituita con una di Zorzi Ventura. Risulta menzionata infine da Gardina 2003, p. 39 cat. 3.

Un'opera di soggetto imprecisato attribuita a Carpaccio è segnalata a Grisignana (Croazia) da Caprin

(1907, II, p. 14, nota 1), sarebbe stata portata a Vienna nel 1803 circa, potrebbe trattarsi del barone di Carnea Steffaneo. Il dipinto è ripreso da Fiocco (1942, p. 92) tra le opere perdute e da Muraro (1966, p. 80) riferendosi a Caprin; lo studioso però indica in modo erroneo il nome della località come Crispignana.

¹³¹Olio su tela, cm 77x90. Si veda in proposito quanto riportato nella nota precedente. Ci si deve riferire in particolare alla testimonianza di Ziliotto 1910, p. 56. Lo scomparto è esposto alla mostra d'arte antica di Trieste del 1924 curata da Antonio Morassi, è descritto in *Catalogo* 1924, p. 47 cat. 47. Figura come opera di Benedetto e appartenente alla Collezione Basilio. Si veda quindi Santangelo 1935, p. 29; Basilio 1950, p. 3; B. Maier 1950, pp. 98, 102 nota 57; *Mostra storica* 1950, p. 22.

¹³²Olio su tela, ciascuna cm 99x103. Ziliotto (1910, p. 56) ricorda i due spicchi che ornavano la pala ora custodita a Gemoni: «Il quadro era completato in origine da altri tre scomparti che ora sono passati alla Collezione Basilio: in due settori laterali era rappresentata una Annunciazione, in uno scomparto superiore il padre Eterno. Ma in periodo di meno intelligenti cure furono levati per accomodare il dipinto al nuovo altare, sostituito a più antico e più nobile di legno».

Santangelo (1935, p. 29) annota riferendosi al Nome di Gesù ora a Gemoni: «Sembra che in origine la pala avesse due sportelli laterali con l'Annunciazione e una cimasa con l'Eterno Padre, passati anteguerra alla Collezione Basilio di Trieste». Quanto detto da Ziliotto è ripetuto anche da Basilio 1950, p. 3; B. Maier 1950, p. 98; *Mostra storica* 1950, p. 22.

I due spicchi, che non furono esposti alla mostra di Trieste del 1950, passarono dalla Collezione Basilio a quella di Dionisio Brugnera di Treviso, e in seguito furono acquistati da Ferruccio Mestrovich. Si veda in proposito F. Pedrocchi 2001, pp. 89-90.

¹³³Per queste opere si vedano rispettivamente le note 83 e 80.

¹³⁴Olio su tela, cm 42x32. Il dipinto è pervenuto dalla Collezione Sperati, donazione come Girolamo da Santacroce, 1980. Si prospetta questa soluzione attributiva pur consapevoli dell'assai problematico stato di conservazione in cui si trova, e del fatto che non si sono effettuati i controlli tecnico-scientifici sui pigmenti.

È possibile aggiungere in questa prospettiva di valutazione come opera di Benedetto anche la *Madonna con il Bambino e santi* (a sinistra san Paolo?) già in

collezione privata di Venezia, finora attribuita a Giovanni Martini da Udine. La tela giunta in stato frammentario è ampiamente illustrata da Zampetti 1959, pp. 236-239, figg. 3-5. Sul retro portava la scritta ottocentesca con l'attribuzione a Vincenzo Catena, Zampetti motiva invece che potrebbe essere dubitativamente ascrivibile a Giovanni Martini da Udine. Il san Paolo (?) parzialmente visibile a sinistra corrisponde per tipologia a quello del dipinto raffigurante la *Madonna con il Bambino e i santi Caterina d'Alessandria e Paolo apostolo* della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia (inv. 135), assegnata a Francesco Rizzo da Santacroce. Si tratta di dipinto su tela (trasporto da tavola, cm 40,5x57), entrato nel Museo prima del 1876, forse nel marzo del 1866, come deposito della Congregazione della carità (ECA dal 1937). È documentato a partire dal catalogo Ariassi del 1876, ms., p. 41. Fu restaurato nel 1957 (Battista Giuseppe Simoni, Brescia) e nel 1976 (Giuseppe Arrigoni, Bergamo). È citato da Nicodemi 1927, p. 53. Panazza (1959, p. 61) lo ritiene di Giovanni De Vecchi da Santa Croce. È riprodotto da Heinemann (1962, I, p. 159 cat. S. 465; II, fig. 639) come opera della cerchia di Francesco di Bernardo Rizzo da Santacroce denominato «collaboratore anonimo b». Francesco Rossi (1979¹, p. 63) propone di avvicinarlo a Bernardino da Brescia. Si veda in proposito a nota 83. Passamani (1988, p. 38) lo cita come opera dell'ambiente di Francesco di Bernardo Rizzo da Santacroce.

¹³⁵Sui disegni di Benedetto in generale si veda Tietze - Tietze Conrat 1944, pp. 147-148, 157-158; Lauts 1962, pp. 43, 278-279; Muraro 1977¹, figg. 62-75. Lo studioso accorpa la riproduzione dei disegni che ritiene a lui attribuibili, alcuni con formula dubitativa, e riserva la discussione alle singole schede di catalogo incluse fra quelle dei disegni di Vittore. Lo studioso riproduce a parte anche quelli classificati come opere della bottega di Vittore o di seguace.

¹³⁶Si fa riferimento ai contributi di Tietze - Tietze Conrat 1944, p. 157 cat. 643; Lauts 1962, p. 278 cat. 54; Pignatti 1963, pp. 47-51; Muraro 1966, p. 111.

Per i disegni citati di Rotterdam e Firenze basti il rinvio rispettivamente a Muraro 1977¹, pp. 46, 75, figg. 68, 71. Non si può comunque tralasciare il commento a quello di Rotterdam di Byam Shaw 1939, p. 5, figg. 3, 4.

¹³⁷In proposito si rinvia alle osservazioni dell'antesignana e importante segnalazione di Byam Shaw (1939, p. 5) che riconosceva il disegno di Copenhagen come l'unico di paternità sicura.

RESTAURI INDAGINI TECNICHE



IL VITTORE CARPACCIO DI POZZALE: LA STORIA CONSERVATIVA NEGLI ARCHIVI DELLA SOPRINTENDENZA

La storia conservativa del dipinto di Vittore Carpaccio sito nella chiesa di San Tommaso a Pozzale di Pieve di Cadore inizia, agli atti d'archivio, con una lettera datata 10 ottobre 1901 e scritta dall'allora Ministro dell'Istruzione pubblica C. Fiorilli al direttore delle Gallerie di Venezia.¹ Si tratta di una sollecitazione - indotta da una villeggiatura cadorina del vice ispettore di Musei e Gallerie Federico Hermanin - finalizzata alla verifica dello stato conservativo nonché al controllo della sicurezza di un'opera tanto insigne quanto geograficamente emarginata, tale da poter facilmente finire nel mercato antiquariale. Recepita da Cantalamessa e tradotta 15 giorni dopo in una missiva - prospettante un intervento conservativo da eseguirsi in Venezia - indirizzata al parroco di Pozzale don Luigi Bernardi, l'istanza sembra in realtà non sortire effetti concreti.

Quando, nel 1907, il Soprintendente Gino Fogolari invia Lionello Venturi in missione ispettiva in Cadore, il dipinto infatti è ancora segnalato in cattive condizioni; e quando l'anno successivo il direttore dell'Ufficio regionale dei monumenti del Veneto Max Ongaro compila uno scrupoloso resoconto della propria visita cadorina, lo descrive «molto annerito», con la tela «mal tesa e in parte scrostata», pur precisando «che è posto sì in alto che non si può né studiare né vedere bene». Recatosi finalmente in Cadore nell'ottobre di

quel 1908 anche Fogolari in persona, prenderà allora concretamente avvio la lunga istruttoria propedeutica al restauro poi eseguito da Giovanni Zennaro e concluso nel 1912. In una lettera al Ministro, Fogolari non esita a definire il Carpaccio come «l'opera più importante di pittura che vi sia in Cadore» e rammenta come il dipinto sia inserito nella monografia di Ludwig e Molmenti del 1906 e nel volume di Lorenzoni sul Cadore del 1907, rimanendo tuttavia poco noto.² Dal Lorenzoni, il Soprintendente cita: «L'hanno confinato lassù in alto,



119

118 Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono, angelo musico e i santi Tommaso apostolo, Dionisio vescovo di Parigi, Rocco e Sebastiano*, 1519. Pozzale di Cadore, chiesa parrocchiale di San Tommaso apostolo. Restauro Ferruccio Volpin 1976-77, fasi di integrazione. Sono ben visibili i due tagli verticali effettuati in occasione del furto del 1971 e risarciti con doppia foderatura.

119 Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono, angelo musico e i santi Tommaso apostolo, Dionisio vescovo di Parigi, Rocco e Sebastiano*, 1519, Pozzale di Cadore, chiesa parrocchiale di San Tommaso apostolo. Fotografia anteriore al 1893, Fototeca dell'Istituto Germanico di Firenze.



120-121 Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono, angelo musicista e i santi Tommaso apostolo, Dionisio vescovo di Parigi, Rocco e Sebastiano*, particolari. Pozzale di Cadore, chiesa parrocchiale di San Tommaso apostolo. Restauro Ferruccio Volpin 1976-77, consolidamento e fissatura del colore.

su una parete laterale della nuova chiesa, e benché un po' sciupato dall'umidità, aspetta gli facciano una cornice degna e lo riportino sopra ad un altare a prendere il posto di qualche litografia nuovissima e volgarissima»; suggerendo così che l'originaria cornice lignea a scomparti fosse già allora perduta e sostituita con una replica di minor qualità, attestata peraltro da una fotografia del 1893 (fig. 119).³ Verosimilmente, bruciata nel disastroso incendio del 1844 che distrusse il paese e anche la chiesa, la cui erezione si era appena conclusa dopo un quinquennio di lavori; lo stesso incendio cui andrà imputato l'aspetto scuro - affumicato e «cotto», probabilmente della tela.

Il preventivo compilato da Giovanni Zennaro porta la data 8 dicembre 1908, ma bisognerà attendere il 1 giugno 2011 per la sottoscrizione del contratto di incarico, stanti le difficoltà intercorse relativamente alla copertura economica dell'intervento; che, infine, verrà pagato dal Ministero con un minimo concorso del Comune di Pieve di Cadore. In variazione al preventivo, che prevedeva l'immorsatura delle tavole, verrà realizzata una nuova foderatura e predisposta una tavola di fondo più intera (sic). Nel resoconto al Ministero, il 21 set-

tembre 1911, contestualmente al collaudo, Fogolari farà riferimento ai danni irreparabili e all'offuscamento generale del dipinto causati da un incendio; auspicherà anche la sistemazione della vecchia cornice del Cinquecento attraverso la predisposizione di un nuovo telaio cui possano essere attaccati i pezzi vecchi e quelli da intagliarsi *ex novo* imitandone il disegno, senza necessità di nuova doratura. Forse, come sopra ipotizzato, la cornice era una replica ottocentesca, già evidentemente lacunosa; forse, giusta la datazione del Soprintendente, era quella originale, che risulterebbe pertanto fotograficamente documentata; certo è che dopo il 1911 le fonti d'archivio tacciono fino al 1936, e non è dato sapere in che modo il problema fu allora risolto. In ogni caso, la questione della cornice non può essere esclusivamente imputata alla grande guerra, come ha invece fatto finora la storiografia di riferimento; a quella circostanza semmai - con la messa in sicurezza del 5 novembre 1917, documentata agli atti da laconico appunto - andrà ricondotta l'ulteriore rovina. Nel 1938 il dipinto è infatti sicuramente esposto senza cornice alcuna, come poi sempre da allora.⁴

I fogli che attestano nel 1936, a partire da un articolo di giornale a firma Mario Frescura,



122 Vittore Carpaccio, *Madonna con il Bambino in trono, angelo musico e i santi Tommaso apostolo, Dionisio vescovo di Parigi, Rocco e Sebastiano*. Pozzale di Cadore, chiesa parrocchiale di San Tommaso apostolo. Restauro Ferruccio Volpin 1976-77, intero a fine lavori.

una rinnovata preoccupazione per lo stato conservativo del Carpaccio di Pozzale, non danno conto di eventuali effettivi interventi; rilevante sembra però l'intenzione di spostarlo in posizione più consona, nell'altare maggiore: a un trentennio di distanza, le indicazioni di Lorenzoni restano di completa attualità. Nulla viene probabilmente fatto. Né alcunché dicono le carte sul presunto re-

stauro che Antonio Lazzarin avrebbe condotto sull'opera in occasione della *Mostra dei Vecellio*, che si tenne in Belluno tra agosto e settembre del 1951, essendo stata condotta preliminarmente all'evento una sistematica campagna di restauri sulle opere pittoriche della provincia, anche poi non tutte esposte. Quello che si può dire, in analogia con quanto riscontrato in una recente ricognizione dei di-

pinti vecelliani del territorio, è che, qualora effettuato, l'intervento di Lazzarin si sarà configurato quale manutenzione superficiale.⁵ L'ultimo documentato intervento conservativo, infine, risale al 1976: eseguito da Ferruccio Volpin con finanziamento ministeriale, a risarcimento dei danni prodotti nel trafugamento dell'opera nella notte del 14 ottobre 1971. Prontamente recuperata il giorno successivo dalla Guardia di Finanza di Bologna, fu riconsegnata alla Parrocchia di Pozzale soltanto il 8 aprile 1976 e immediatamente presa in carico dal restauratore. Era stata tagliata in tre parti, ognuna delle quali arrotolata e manomessa al punto da rendere necessaria una velinatura d'urgenza ad opera del restauratore della Pinacoteca nazionale di Bologna. Il restauro, collaudato nel dicembre dello stesso anno, prevede: consolidamento e fissatura del colore, unione della tela tagliata con doppia foderatura, intelaiatura nuova, pulitura con asportazione di vecchi restauri sovrapposti, stuccatura delle lacune, verniciatura protettiva. L'assetto attribuito al Carpaccio in quel momento è lo stesso con cui si presenta ancor oggi. In merito alla cornice, se ne ipotizzò la rimessa in opera nel 1981, a far seguito ad un articolo a firma Serafino De Lorenzo com-

parso sul Gazzettino nel mese di maggio e non certo privo di inesattezze.⁶ In quella sede, infatti, si attribuiva alla Soprintendenza la volontà di non reincorniciare il dipinto per lasciare a vista quei segni di pulitura del pennello che il restauro aveva reso leggibili nelle porzioni di tela tra un comparto figurato e l'altro e che la cornice, inevitabilmente, avrebbe celato. Cornice di cui, comunque, si rammentava la lacunosa frammentarietà. In una lettera del maggio 1982 indirizzata al Prefetto di Belluno, che a seguito dell'articolo si era fatto carico della vicenda, la soprintendente Filippa Aliberti Gaudio si dichiarava favorevole alla ricollocazione del polittico nella cornice, sempre che non ne risultasse compromessa la conservazione e che le eventuali spese di disinfezione fossero sostenute dalla Parrocchia. L'impressione è che, verificata l'effettiva consistenza dei pezzi residui, il progetto di ricomposizione si sia rivelato troppo complesso oltre che troppo oneroso sia per le risorse ministeriali sia per quelle della comunità locale. La messa in opera di una cornice e lo spostamento del dipinto in una posizione più consona alla sua valorizzazione sono problemi conservativi tuttora aperti e imprescindibili per la configurazione futura dell'attività di tutela.

¹ Le notizie di cui si dà sinteticamente conto in questa pagina sono desunte dal fascicolo d'archivio «Pieve di Cadore (BL), Pozzale, chiesa di S. Tommaso» della Soprintendenza per i beni storici, artistici e etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso. La ricognizione negli altri archivi delle Soprintendenze venete non ha fornito ulteriori significative informazioni.

² Ludwig - Molmenti 1906, pp. 289-290; Lorenzoni 1907, p. 22, p. 48.

³ La fotografia è riprodotta in eliotipia da Molmenti 1893, inserto tra le pp. 88-89.

⁴ Lettera del soprintendente ai monumenti Forlati indirizzata alla Fabbriceria della chiesa parrocchiale

di Pozzale. Vi si legge: «Nella chiesa di Pozzale esiste un magnifico polittico del Carpaccio che è necessario porre in migliore luce e in luogo preminente, togliendolo dalla parete umida ove attualmente si trova; sarà quindi necessario mettere sull'altar maggiore, ricomponendo la cornice ora del tutto mancante, per la quale cotesta Fabbriceria potrà inviare qui le misure necessarie per il relativo disegno».

⁵ La valenza tecnica dei restauri Lazzarin del 1951 si può evincere dalle schede delle singole opere; più in generale, per il significato complessivo della campagna conservativa, si veda il saggio introduttivo di Mazza 2007, pp. 25-39.

⁶ De Lorenzo 1981, p. 7.

LA TECNICA PITTORICA E I PROBLEMI CONSERVATIVI DEL POLITTICO DI POZZALE, CON UNA NOTA SUL DISEGNO SOTTOSTANTE IN VITTORE CARPACCIO.

Indagare la tecnica esecutiva di un'opera consente in generale di ottenere dati importanti sui materiali impiegati e sulla sua storia conservativa, in funzione della presente e futura conservazione, anche indipendentemente dall'imminenza di un restauro, nonché di ottenere dati utili, talora preziosi, alle valutazioni di ambito storico-critico, specie in presenza di banche dati sui materiali e metodi di lavoro dell'artista, della sua bottega e della sua epoca.¹

Il "polittico" di Pozzale è stato sottoposto a una serie di esami non invasivi, svolti *in situ* con strumentazione portatile, secondo un metodo operativo efficace e del tutto rispettoso del manufatto, ossia analisi cosiddette di immagine - luce radente, macrofotografia, riflettografia infrarossa (IRR) e infrarosso in falso colore (IRC) - e analisi di tipo spettroscopico - spettrometria di fluorescenza dei raggi X (XRF) e spettrometria in riflettanza nel visibile (vis-RS).² Le due ultime, adoperate insieme, forniscono una adeguata lettura dei pigmenti presenti e talvolta della loro successione nello strato pittorico, evitando prelievi di materia.

L'OPERA E IL SUO STATO DI CONSERVAZIONE

Il dipinto (172x148,8 cm) si presenta eseguito su due tele cucite verticalmente, con la sutura che attraversa lo scomparto della Madonna poco a sinistra dell'asse centrale su cui sono giunte le mani. Il supporto in tela, e in superficie unica, si riscontra di rado per i polittici, che erano a quest'epoca ancora eseguiti su tavole separate e incassate nel complesso della cornice. Si può ipotizzare che, posto di fronte alla richiesta di un polittico, forma ormai in

disuso nella capitale Venezia, Carpaccio abbia optato per la scelta di un supporto meno costoso e laborioso delle tavole lignee, da lui adoperate raramente, specie nelle opere tarde. La tela è maglia ortogonale, a densità medio-alta, secondo il tipo preferito dal pittore, nel cui catalogo non mancano tuttavia tele ad armatura diagonale o spigate, particolarmente adatte ai teleri, come avviene nel ciclo di Sant'Orsola dell'Accademia di Venezia.

Forse, per economia di tempo e costi, il pittore decide addirittura di lavorare su una tela unica, anziché su cinque tele indipendenti, preparandola interamente con la consueta base chiara, contenente calcio e stronzio (quindi gesso o al limite carbonato di calcio), anche dove va poi a stendere la finitura bruno chiaro che resta a vista tra gli scomparti (fig. 136).³ Che tale colorazione bruna esistesse in origine, almeno per la gran parte, lo dimostra il fatto che le pennellate di colore dei riquadri spesso smarginano sopra di essa (fig. 124), anche di vari centimetri. In generale il pittore curiosamente completa la pittura per dare continuità alle figure pure in dettagli che è previsto siano coperti dalla cornice (fig. 125).

L'ordine esecutivo doveva essere, alla luce delle analisi, così stabilito: preparazione chiara, delimitazione con riga e compasso degli scomparti in funzione della prevista cornice (compresi gli ingombri dei capitelli che dovevano sconfinare entro l'ancona centrale), contorni bruni che perimetrano gli scomparti, sfondi (cieli e paesaggi, etc.), quindi in ultimo le figure.

Come evidente da una visione ravvicinata, il dipinto ha subito nel corso dei secoli puliture e abrasioni che hanno impoverito talora pesantemente la pellicola pittorica, senza tutta-



123 Vittore Carpaccio, *Polittico di Pozzale*, Pozzale di Cadore, particolare dello scomparto centrale in riflettografia infrarossa. Si notano soprattutto la recuperata leggibilità del motivo decorativo del panno d'onore verde, e alcuni ritocchi.

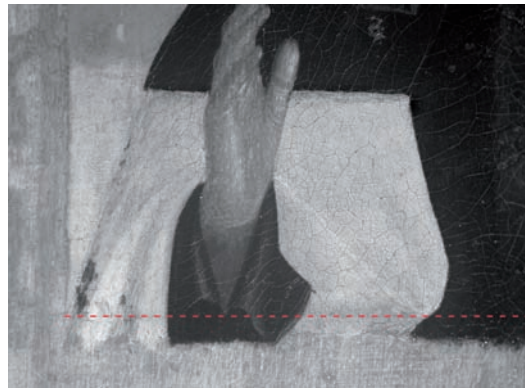
via modificare la lettura complessiva dell'immagine. Tali perdite di colore si riscontrano specialmente a livello delle velature, nei bruni medi e scuri, nei volti (figg. 126-127), nelle lacune variamente distribuite e ritoccate nei cieli (piuttosto evidenti), nei carnati e in minor misura negli abiti. La perdita di finiture ha, ad esempio, reso uniformi i capelli dei santi e causato la scomparsa di parte del velo della Vergine, realizzato a biacca a rendere la trasparenza sopra la fronte.

In particolare, la pellicola pittorica presenta una netta crettatura irregolare, piuttosto ampia, che disturba specie nelle campiture scure l'apprezzamento dell'opera, tale da rendere l'impressione di una superficie invecchiata. A tali cretti si assommano una diffusa serie di rapprendimenti del colore nelle campiture più grasse e spesse, contenenti maggiori quantità di biacca, come i carnati (figg. 128-129), o cinabro, come varie vesti (fig.

134). Tali fenomeni di deformazione del film pittorico possono imputarsi a rapporti non idonei nella miscela pigmento-legante, ma - essendo a nostro giudizio del tutto rari e limitati in tele carpaccesche - è più probabile si debbano a un evento traumatico quale un forte riscaldamento⁴. È infatti del tutto ragionevole che sia stato l'incendio documentato nel 1844 a produrre i fenomeni di raggrinzimento superficiale, a cui è seguito il deposito di sporco entro i microcorrugamenti dello strato pittorico, difficile da rimuovere anche con il restauro.⁵ Non si notano, tuttavia, segni direttamente attribuibili a bruciature. Le immagini infrarosse permettono di valutare meglio i trascorsi conservativi, di visualizzare le abrasioni, i reintegri pittorici non individuabili a occhio nudo - leggibili in IR come macchie più chiare o scure rispetto al contesto (figg. 123, 132, 135) - e le linee di taglio intorno allo scomparto con la Vergine prodotte dal furto del 1971.

Che la più parte dei ritocchi alterati sia di epoca novecentesca - e probabilmente da riferire all'ultimo restauro, dei primi anni Settanta - è testimoniata dalla presenza di bianco di titanio (caratteristica la spalla a 410 nm circa all'analisi vis-RS, tipica della varietà rutilo). Specie nei cieli, dove le non poche integrazioni risultano schiarite, come ben si vede nelle attuali fotografie dei vari scomparti, si individua la mescolanza tra tale bianco e blu di cobalto. Tali marcate alterazioni in un arco di tre-quattro decenni mostra la necessità d'impiego di colori più stabili nell'ambito del restauro, che sono oggi fortunatamente disponibili ma di rado, pur - troppo, adoperati.

Ai fini della corretta lettura del testo dipinto, le riflettografie e le immagini in IR falso colore consentono di recuperare la nitidezza nella lettura di alcuni dettagli. In particolare, si riescono a evidenziare tre motivi decorativi scarsamente o per nulla leggibili in luce diffusa: quello del drappo d'onore verde alle spalle della Vergine (fig. 123), il motivo del tappeto ai suoi piedi (figg. 131, 133) e del piviale in velluto controtagliato rosso di san Dionisio (fig. 130). Le immagini infrarosse permettono inoltre una migliore lettura delle pieghe nelle ombre scure degli abiti.



124 Vittore Carpaccio, *Polittico di Pozzale*, Pozzale di Cadore, particolare di san Sebastiano. Oltre alle svelature si nota l'eccedere della pittura sopra la base bruna che indica l'ingombro della cornice.

125 Vittore Carpaccio, *Polittico di Pozzale*, Pozzale di Cadore, particolare di san Rocco in riflettografia infrarossa. La linea tratteggiata si riferisce al segno che indica il confine dell'area destinata al riquadro da cui il pittore eccede. Si notano inoltre alcuni ritocchi e tracce di disegno.

SUL DISEGNO SOTTOSTANTE IN CARPACCIO

Il disegno soggiacente che si visualizza in riflettografia sotto opere di Carpaccio è un disegno lineare, ossia privo di tratteggio.⁶ Si tratta tuttavia di un segno che spesso non si limita al solo contorno delle figure e agli elementi salienti della composizione, ma entra nei dettagli, anche dei paesaggi, disegnando con cura architetture, oggetti, sagome degli alberi, pure di piccolo formato, come ad esempio si rileva in tele del ciclo di Santo Stefano quali la *Disputa* della Pinacoteca di

Brera. Il segno appare in genere assai sottile, secco, probabilmente eseguito con un lapis appuntito oppure frutto di trasferimento da carta sottile (carta lucida?) calcando con uno stilo.

Già in una delle prime opere del catalogo del pittore, il *Salvator Mundi tra quattro santi* ora in Collezione Sorlini, il disegno appare limitato all'indicazione dei contorni, con minime varianti.⁷ Sebbene sia ben noto l'uso di spolvero per trasferire sulla preparazione i disegni dei cartoni, Carpaccio sembra fare del procedimento dello spolvero un impiego relativa-

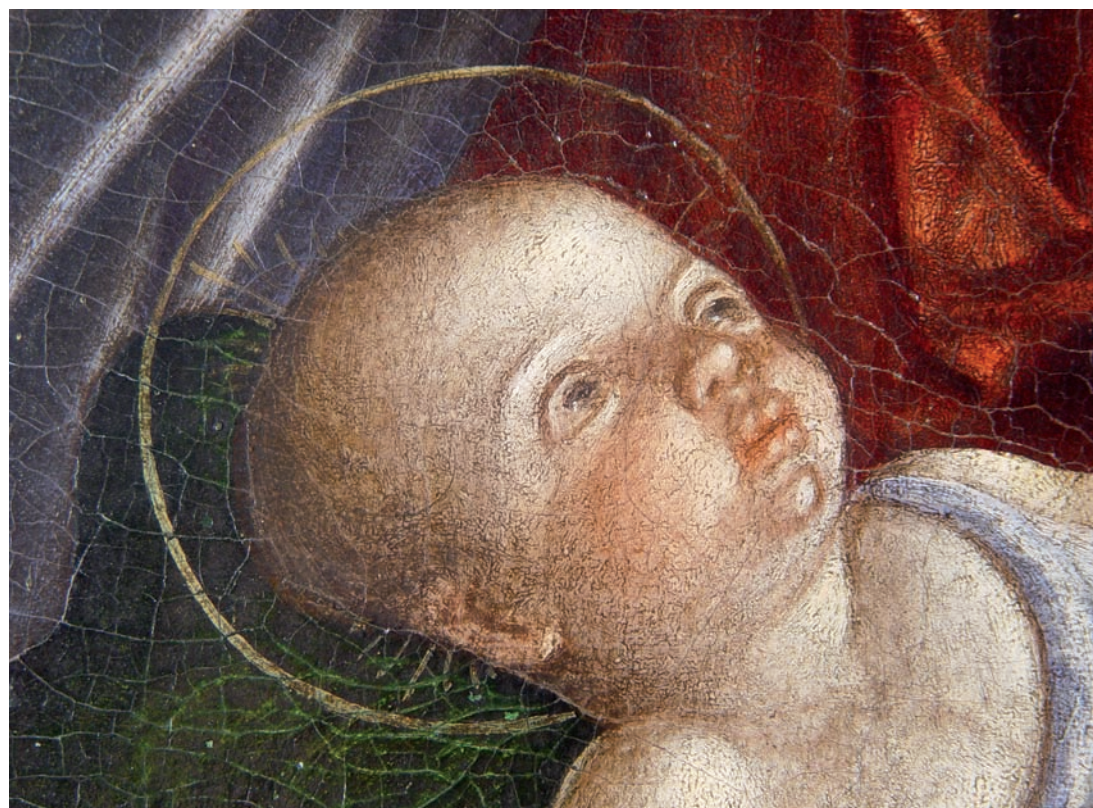


126 Vittore Carpaccio, *Polittico di Pozzale*, Pozzale di Cadore, particolare di san Tommaso. Come nella figura seguente, si notano le diffuse abrasioni della superficie del colore, ad esempio nei capelli.

127 Vittore Carpaccio, *Polittico di Pozzale*, Pozzale di Cadore, particolare di san Dionisio.



128 Vittore Carpaccio, *Polittico di Pozzale*, Pozzale di Cadore, particolare dell'angelo. Si notano, nella figura seguente, i raggrinzimenti della pellicola pittorica e l'evidente crettatura.



129 Vittore Carpaccio, *Polittico di Pozzale*, Pozzale di Cadore, particolare del Bambino.

mente contenuto, anche se non si può escludere che, dopo averlo impiegato, sovente ripassasse i puntini con linee e li cancellasse con cura, rendendone illeggibili anche in infrarosso i segni.

Evidenti sequenze di punti di spolvero si trovano ad esempio nella cosiddetta *Caccia in laguna* del Getty Museum di Los Angeles (in particolare in dettagli di piccolo formato come i giovani sulla prima barca a sinistra), dove per lo più evita di ripassarli con linee.⁸ Non sembra si trovino nella parte inferiore della tavola smembrata, con le *Due dame veneziane*, conservata al Museo Correr di Venezia, dove si leggono comunque il segno di contorno - pure presente nella metà superiore - e alcuni ripensamenti.⁹

Anche in altri dipinti lo spolvero appare soprattutto destinato a dettagli di dimensioni contenute, come si è notato nelle figure dello sfondo dell'Apoteosi di *sant'Orsola* (1491) all'Accademia di Venezia e in parti degli angeli del *Sangue del Redentore* (1496) conservato ai Civici Musei di Udine.¹⁰ Un dipinto, quest'ultimo, che per la gran parte mostra in IR un disegno lineare, forse eseguito sia con medium secco sia a pennello.

Altrove si riscontrano evidenti indizi di trasferimento del disegno mediante carta lucida (carta oleata, semitrasparente) o carta carbone, come nel *Ritratto del doge Loredan* attribuito a Carpaccio e conservato all'Accademia Carrara di Bergamo, dove ogni dettaglio del viso di profilo, incluse le numerose rughe intorno all'occhio, sono accuratamente tracciate con segno sottile e non fluido.¹¹

L'impressione di una trasposizione tramite copia/ricatto di un modello in scala si ha in varie opere, tra le quali *L'ordinazione diaconale di Santo Stefano* della Gemäldegalerie di Berlino, dove solo di rado, come nella testa del san Pietro, il segno indulge a una maggiore corsività, rivelando tracce d'impostazione del contorno. Nella *Crocifissione e apoteosi dei diecimila martiri del monte Ararat* (1515), ora all'Accademia di Venezia, il disegno lineare scuro e quasi inciso denuncia per la sua meccanicità l'uso di una carta carbone e/o carta lucida, secondo una delle modalità preferite dal pittore ed evidentemente non destinata solo a ritratti.



130 Vittore Carpaccio, *Polittico di Pozzale*, Pozzale di Cadore, particolare di san Dionisio in riflettografia infrarossa.

Nei volti dei suoi dipinti, il pittore traccia sovente i profili di occhi, naso e narici, labbra, sopracciglia, occhiaie, la piega del mento, disegnando sommariamente barba e capelli. L'impiego di modelli in scala (carte o cartoni) spiega la precisione del segno e perché le variazioni grafiche e pittoriche siano in genere assai limitate.

Nonostante la presenza di un disegno dettagliato, in vari dipinti compaiono tuttavia ripensamenti, sintomo che quanto studiato su carta poteva essere corretto su tavola, al momento di apporre il colore.

Quello di cui Carpaccio fa uso durante tutta la sua carriera è in somma un tracciato del tutto funzionale alla delimitazione dei contorni delle campiture, come nella gran parte della pittura coeva e precedente. Manca cioè quell'elaborato *underdrawing* a tratteggio per se-



131 Vittore Carpaccio, *Polittico di Pozzale*, Pozzale di Cadore, il particolare di figura 11 in riflettografia infrarossa. È evidente la decorazione a racemi del tappeto.



132 Vittore Carpaccio, *Polittico di Pozzale*, particolare del Bambino in riflettografia infrarossa. Si intuiscono tracce di disegno sottostante di contorno.



133 Vittore Carpaccio, *Polittico di Pozzale*, Pozzale di Cadore, particolare con l'angelo e il tappeto.



134 Vittore Carpaccio, *Polittico di Pozzale*, Pozzale di Cadore, particolare del Bambino.

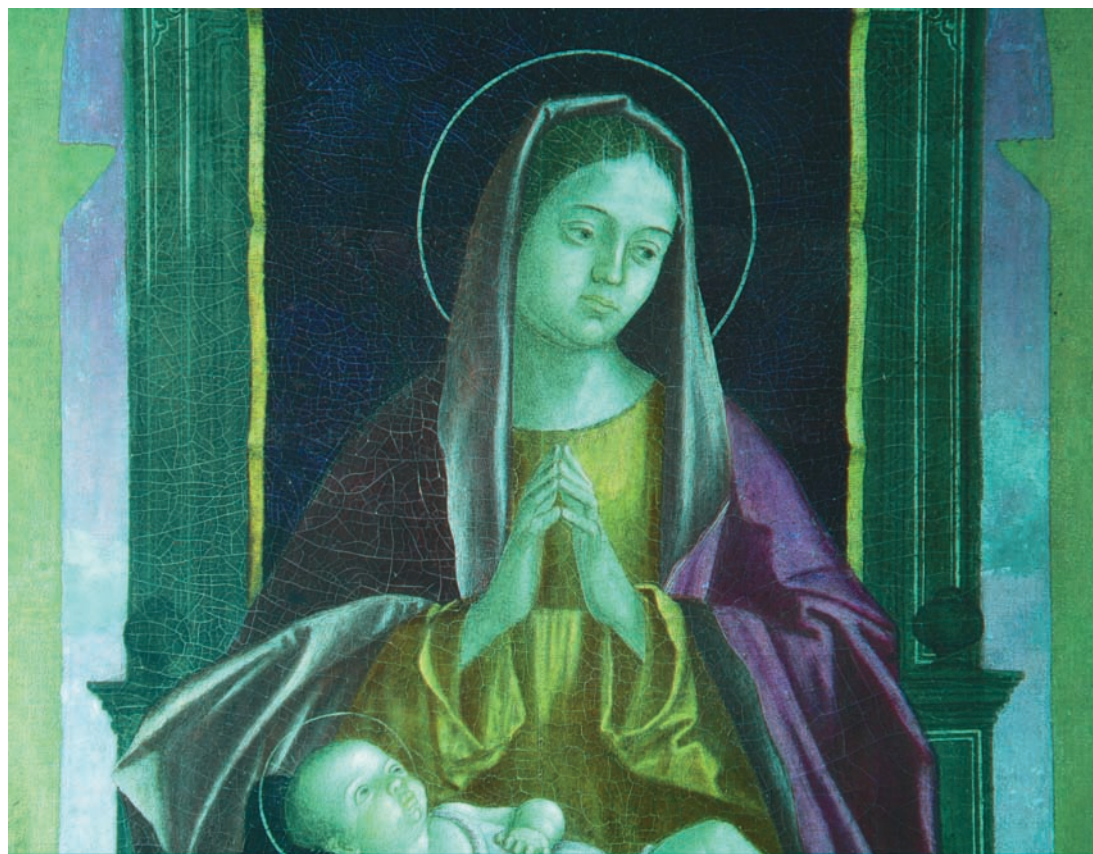
gnalare ombre e volumi che si rileva nella produzione di Giovanni Bellini fino agli anni Novanta del Quattrocento, in vari pittori della sua cerchia e bottega o in opere dei Vivarini, in Bartolomeo Montagna e talvolta anche in dipinti di Cima da Conegliano.¹² L'assenza di disegno soggiacente a tratteggio denuncia fin dal principio in Vittore Carpaccio una buona dimestichezza con la strutturazione delle ombre in fase di coloritura, complici forse studi dettagliati su carta in cui le ombre e i modellati erano disegnati.

Un dato rilevante, ai fini dello studio delle tecniche, è l'impiego da parte del pittore di scritte che segnalano il colore da apporre, celate sotto le relative campiture, come è stato dimostrato dalle analisi infrarosse su opere del ciclo di *Storie di santo Stefano* conservate al Louvre e alla Gemäldegalerie di Berlino.¹³ Ma scritte compaiono anche in opere precedenti, quali la *Santa Caterina* e la *Santa Dorotea* del Museo di Castelvecchio a Verona, che presentano inoltre un duplice tracciato sottostante: uno sottile e scuro, con medium secco ma non inciso, l'altro invece fluido, più dettagliato del primo, svolto con un piccolo pennello, lo stesso adoperato per le scritte - quest'ultimo tracciato ragionevolmente segue il precedente in ordine di tempo, in funzione di precisare i dettagli. È un dato compatibile con la collocazione giovanile proposta per tali dipinti nella carriera del pittore, prima che acquisisse maggiore dimestichezza con i metodi del trasferimento da cartone.¹⁴

Se nei dipinti del ciclo con *Storie di santo Ste-*

fano di Parigi e Berlino le scritte relative ai colori potevano riferirsi a indicazioni date ai collaboratori di bottega, il ritrovamento di simili iscrizioni sulle due piccole tavole veronesi - stante la loro precocità - porta ad altre considerazioni, ossia a intendere l'indicazione dei colori come precisa pratica progettuale svolta in parte con intento mnemonico in vista della coloritura, in parte come scelta e verifica direttamente in tela/tavola della plausibilità degli accostamenti cromatici. L'opera, dettagliatamente disegnata nei suoi contorni e arricchita delle dette scritte, poteva così servire essa stessa da modelletto da presentare al committente perché si potesse figurare l'opera finita, approvandone la prosecuzione.¹⁵

Negli incarnati maschili di opere carpaccesche degli anni dieci del Cinquecento, l'alta opacità alla radiazione nella banda dell'infrarosso vicino (quella in cui operano le fotocamere digitali, come quella da noi impiegata), che rende il disegno poco o nulla leggibile, dipende probabilmente dall'impiego nel colore di pigmento nero in miscela con biacca e ocre, o a un substrato bruno-grigio come base per alcuni incarnati, ottenendosi così l'impressione che il pittore rinunci alla tradizionale tecnica per velature del secolo precedente¹⁶ in favore di impasti cromatici più scuri, che tende poi, in vari casi, a rilevare con materiche pennellate di biacca per le luci. Nella *Preparazione del sepolcro di Cristo* della Gemäldegalerie di Berlino il tracciato di contorno sotto gli incarnati e i macabri dettagli cimiteriali, nei quali è ripassato in finitura a pennello, è



135 Vittore Carpaccio, *Polittico di Pozzale*, Pozzale di Cadore, particolare della Vergine in infrarosso falso colore. Il rosato-violaceo del cielo e del manto è dovuto al lapislazzuli presente in superficie.

poco reperibile in riflettografia, mentre lo è sotto i panneggi delle figure in secondo piano.¹⁷

Nel caso del “polittico” di Pozzale, tra le opere estreme del pittore, lo scarso o nullo rilevamento delle linee del disegno soggiacente non solo sotto gli incarnati - che paiono stesi su una base bruna, come vedremo - ma anche sotto abiti e dettagli eseguiti con pigmenti relativamente trasparenti nell’infrarosso, può essere imputato all’impiego di inchiostri non a sufficienza opachi nelle bande riflettografiche: ossia inchiostri carboniosi assai diluiti o addirittura inchiostri metallo-gallici (come quelli adoperati di norma nei disegni su carta e nei documenti, ottenuti dalle galle delle querce). Tracce di *underdrawing* si individuano a fatica lungo il corpo del Bambino (fig. 132) e al bordo inferiore della cappa di san Rocco (fig. 125).

Non si hanno, nel polittico, evidenze di particolari ripensamenti pittorici, se non forse nel riquadro con san Tommaso.

PIGMENTI IMPIEGATI E PECULIARITÀ CROMATICHE

Le analisi svolte su oltre 50 punti di misura (fig. 136) hanno permesso di riconoscere i pigmenti adoperati dal pittore evitando l’esecuzione di prelievi. Una estrema sintesi dei risultati ottenuti è presentata in tabella 1.

A livello superficiale, il solo azzurro riscontrato è il lapislazzuli, individuabile in vis-RS grazie al tipico spettro caratterizzato da un’ampia banda centrata intorno a 600 nm (grafico 137), e indicato nelle immagini IRC dalla colorazione rosa-violacea (fig. 135). Il prezioso pigmento blu è impiegato, in mescolanza con biacca, nei cieli, nelle montagne, nel manto della Vergine, nell’azzurro chiaro delle ombre della veste del Bambino, in quello scuro cangiante al rosa - dove il rosa è lacca di robbia - del tessuto che cinge l’angelo che suona il triangolo. Sempre azzurro ultramarino è usato nei vari santi del bordo del piviale di Dionisio, particolari come questi ultimi resi

sovente con azzurrite nella pittura coeva. Lo strato di lapislazzuli è quasi sempre steso, come suggerisce la presenza di rame all'analisi XRF, su una base contenente azzurrite, in funzione di sottomodellato, come talora avveniva nella pittura del XV secolo e ancora nel XVI. L'ultramarino compare anche nel riquadro centrale del tappeto ai piedi della Madonna, sia nello sfondo sia nelle decorazioni dei racemi. Il suo tono oggi così scuro - tanto da sembrare nero o verde scuro anziché blu - è attribuibile a un fenomeno di scurimento che non è stato rimosso con il vecchio restauro, e che occorrerà esaminare approfonditamente nel caso di interventi conservativi futuri. In XRF i conteggi di rame sono riferibili a un substrato di azzurrite o di verde rameico. Lo sfondo nero della bordura del tappeto, che

ospita motivi geometrici, contiene alti quantitativi di rame, e doveva essere in origine verde scuro. I verdi, del drappo d'onore, della veste di Rocco e del risvolto del manto di Tommaso, sono a base di verde rameico (in specifico acetato di rame, come le analisi vis-RS suggeriscono), miscelati con quantità variabili di giallo di piombo-stagno nelle luci (grafico 138). Le stesure a smalto dell'acetato, in olio e/o in resine, possono essersi scurite tanto da non garantire più gli adeguati contrasti e modulazioni cromatiche e, nel caso del paesaggio del primo piano e di quello intermedio, hanno subito consistenti abrasioni. Particolarmente notevoli - nonostante le perdite - sono proprio le tonalità giallo-verdi, quasi acide nelle luci dei campi, che Carpaccio conferisce alle campagne, assai ordinate, il cui ritmo è purtroppo

| Misura | Descrizione | Pigmenti riconosciuti mediante XRF e vis-RS | Ca | Fe | Cu | Hg | Pb | Sr | Zr | Sn | Altri Elementi |
|--------|--------------------------------------|--|------------|-------------|-------------|-------------|-------|------------|-----|------------|----------------------------|
| 1 | azzurro cielo | lapislazzuli su azzurrite, e biacca | 81 | 188 | 1114 | - | 25352 | 131 | 116 | tr | Ti (tr) |
| 7 | azzurro manto Vergine, luce | lapislazzuli e biacca su poca azzurrite | 118 | 140 | 219 | - | 27800 | 142 | 128 | 30 | |
| 9 | azzurro manto Vergine, ombra | lapislazzuli su poca azzurrite e biacca | 116 | 177 | 652 | - | 23277 | 143 | 95 | - | |
| 12 | azzurro medio montagna pre-orizzonte | lapislazzuli e poca biacca su azzurrite, parti di azzurro contenente cobalto | 95 | 311 | 1329 | - | 18329 | 124 | 102 | - | Co (92) |
| 28 | rosso veste Vergine, luce | lacca di robbia su cinabro, e biacca | 123 | 151 | 88 | 2500 | 25683 | 179 | 109 | 58 | |
| 31 | rosso veste Vergine, ombra | lacca rossa su poco cinabro, poca biacca, ocre o terra (prob. ritocco) e bianco di zinco | 215 | 818 | 257 | 153 | 10500 | 208 | 100 | - | Mn (26), Zn (157) |
| 37 | verde drappo d'onore, ombra | verderame, poco giallo di piombo stagno, biacca | 124 | 169 | 8095 | - | 23844 | 149 | 111 | 20 | |
| 45 | giallo-verde chiaro prati | giallo di piombo stagno, azzurrite (?), biacca | 83 | 146 | 617 | - | 27000 | 145 | 125 | 488 | |
| 41 | nero (?) sfondo tappeto | lapislazzuli su pigmento rameico, ocre o terra, poca biacca | 290 | 999 | 2518 | - | 7939 | 232 | 94 | - | Ti (63), Cr (35), Zn (156) |
| 53 | nero bordura tappeto | pigmento nero (nero di manganese?) e pigmento rameico, biacca | 208 | 245 | 9480 | - | 16608 | 118 | 85 | tr | Mn (38) |
| 54 | bruno bordo bordura tappeto | ocre o terra, pigmento rameico, cinabro, poca biacca | 202 | 1049 | 2628 | 5542 | 13914 | 273 | 78 | - | |
| 57 | bruno trono | ocre o terra, poca biacca | 251 | 1867 | 65 | - | 7989 | 205 | 84 | - | Ti (tr), Mn (tr), Zn (60) |
| 55 | bruno sfondo tra scomparti | ocre o terra ricca di manganese | 840 | 1472 | 26 | - | 236 | 302 | 89 | - | Ti (19), Mn (19), Zn (30) |

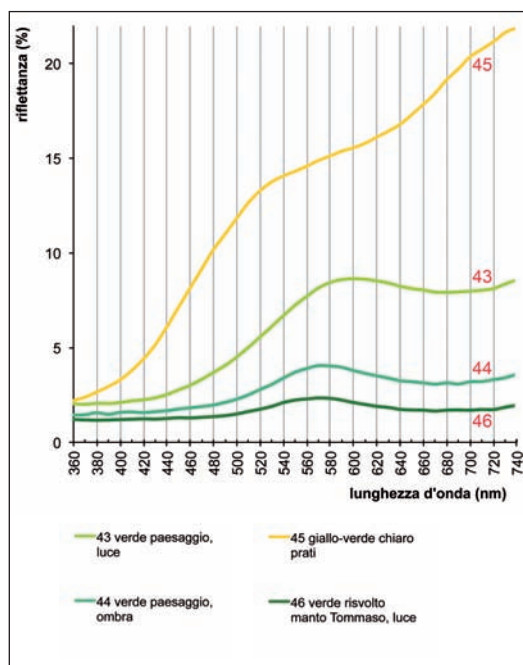
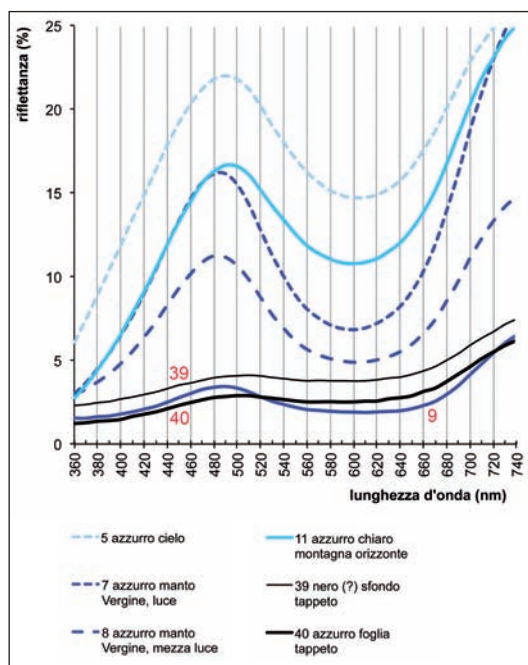
Tabella 1. Sintesi dei risultati di alcune misure XRF e vis-RS scelte. I valori di intensità rilevati dalle analisi XRF sono espressi in conteggi (per 30 secondi di misura) e calcolati sulle righe K, salvo che per mercurio (Hg) e piombo (Pb), dove si sono impiegate le righe L. In grassetto i valori più cospicui.



136 Vittore Carpaccio, *Polittico di Pozzale*, Pozzale di Cadore. Il dipinto con indicati i punti di misura delle analisi spettroscopiche.

interrotto dalla scansione in scomparti. E degna di rilievo, nella sua semplicità, doveva essere la costa morbidamente inclinata del prato o collina che taglia in diagonale lo sfondo, assecondando il movimento del manto di Tommaso, della falda a sinistra della veste di Maria e la struttura della figura di

Dionisio. Al consueto uso di acetato di rame con o in velatura su giallorino, si accompagna - modalità peculiare e raffinata - l'aggiunta nei gialli dei prati di azzurro, (non è chiaro se lapislazzuli o azzurrite; grafico 138, curva 45) e di lapislazzuli nelle chiome degli alberi. Nelle tinte gialle si riscontra un abbondante



137 Spettri di riflettanza (vis-RS) di alcune cromie azzurre e nere del polittico. In tutte si riconosce la presenza di oltremare (lapislazzuli), eventualmente mescolato con bianco di piombo.

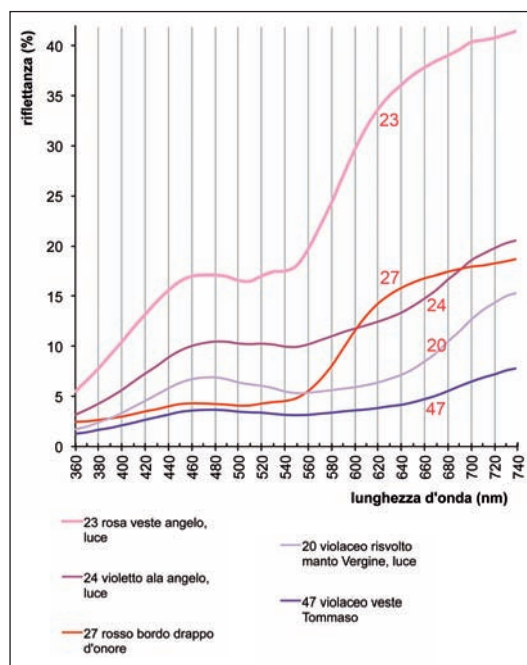
138 Spettri di riflettanza (vis-RS) di alcune cromie verdi del polittico. I verdi sono tutti a base di verderame (acetato di rame), mentre nella curva gialla (45) sono presenti giallo e anche azzurro (oltremare, probabilmente).

impiego di ocra gialla (nelle decorazioni del tappeto e del piviale, ad esempio) e, più limitato, di giallorino e biacca per i colpi di luce. Ampio l'uso nei rossi di cinabro, solfuro di mercurio dal colore brillante, velato anche nelle zone in luce da uno strato sottile di lacca rossa, che si ispessisce nelle ombre, probabilmente in alcune pieghe arricchito da particelle di nero e anche di ocre - un uso, quest'ultimo, piuttosto insolito, lontano dalle tecniche standard che prevedevano le ombre realizzate per velature di sola lacca, ma già riscontrato in Carpaccio.¹⁸ La lacca rossa è sempre riconoscibile in riflettanza come lacca di robbia (bande di assorbimento, ossia minimi degli spettri, a 510 e 550 nm, grafico 139), di origine vegetale, che proprio dagli anni Dieci del Cinquecento (con qualche eccezione) risulta diffondersi sul mercato dei vendecolori veneziani, e che è più economica della lacca animale di tipo carminio (di kermes o, più tardi, di cocciniglia).¹⁹ Solo nelle luci rosate del panno che avvolge l'angelo la lacca è priva del substrato di cinabro (grafico 139, curva 23). Le bande della lacca di robbia si individuano in superficie (vis-RS) in tutti i violetti

- il risolto del manto della Vergine, la veste di Tommaso, le ali dell'angelo - in miscela con blu di lapislazzuli (grafico 137), e probabilmente in qualche caso coprendo un substrato contenente azzurrite.

Gli incarnati sono a base di biacca, con ocre nei personaggi maschili - che sembrano stesi sopra un fondo bruno - e parti di cinabro nelle figure del comparto centrale.

Tracce di pulitura del pennello, di rosso vermiglione, si colgono in qualche parte del fondo bruno composto da ocre brune ricche di manganese (terre d'ombra) tra gli scomparti. Nei alcuni dei bruni indagati - troppo pochi per stabilire adeguate statistiche - non è chiaro del tutto se la presenza di poco zinco e di tracce di titanio sia da riferire a interventi di restauro o se sia dovuta all'impiego di una terra ricca di tali elementi, specie di zinco. Quest'ultima eventualità appare probabile, alla luce dell'assenza sia di evidenti integrazioni, sia della banda dell'ossido di zinco (bianco di zinco, pigmento di sintesi moderna) in vis-RS, e invece della documentata presenza di terre ricche di zinco in almeno un dipinto carpaccesco del 1515.²⁰



139 Spettri di riflettanza (vis-RS) di alcune cromie rosse e violacee del polittico. Si riconosce ovunque la presenza di lacca di robbia; nei violetti (curve 20, 24, 47) anche di oltremare. Nella curva 27 è pure presente cinabro relativo al substrato.

NOTE CONCLUSIVE

Nel complesso, non si può negare che il polittico di Pozzale presenti una certa monotonia cromatica rispetto ad altre opere di Carpaccio e della pittura veneziana coeva, fatto che possiamo senza dubbio attribuire da un lato alle alterazioni occorse nei secoli, che scurendo alcune cromie verdi e blu modificano i contrasti d'insieme, oltre a peggiorare la leggibilità di vari dettagli, dall'altro a ragioni inerenti la prassi pittorica: la scelta di una tavolozza relativamente limitata, fortemente giocata su colori rossi e verdi negli abiti (salvo per la Vergine), e la scelta di operare poche varianti nell'impiego dei pigmenti. In specie, il pittore insiste nel proporre la stesura di lacca sopra cinabro, senza provare l'applicazione di lacca da sola, o l'alternanza di diverse lacche o miscele, almeno per la veste della Madonna, nella scena in cui già ha il vincolo delle bordure rosse del tappeto, per tradizione svolte con vermiglione (già in Mantegna, nel pala di San Zeno) così da rendere il timbro rosso intenso che è proprio

delle tinture rosse di robbia dei tappeti anatolici.

È d'altro canto palese che proprio la consunzione delle velature e gli scurimenti hanno maggiormente evidenziato questo aspetto, uniformando cromie che dovevano apparire in origine differenziate. Alle stanchezze compositive rilevate dalla critica, dipendenti forse da un meno stretto controllo del maestro sui comprimari (si vedano ad esempio i dettagli della figura di san Rocco, la forma del cappello), certo si sommano quelle abrasioni e rapprendimenti che segnalano l'acuirsi dei contrasti luce-ombra nei volti e alcune conseguenti asimmetrie, in aggiunta alle riprese di restauro.

Ovviamente non sappiamo quanta e quale libertà fosse stata lasciata dai committenti al pittore, a partire dalla costrizione degli spazi degli scomparti, e della struttura stessa di polittico. La stessa scelta dell'ultramarino potrebbe essere stata determinata dalla committenza, e forse ben specificata nel contratto sottoscritto dal pittore, come talora accadeva. Certo non è infrequente che dipinti destinati ad aree periferiche del territorio della Repubblica di Venezia presentassero pigmenti meno pregiati di quelli per le sedi di rappresentanza, mentre in questo caso si registra un impiego assai abbondante di pigmenti costosi, come il lapislazzuli (e su basi di azzurrite, altro pigmento d'importazione, per quanto meno caro). Si pensi a Tiziano Vecellio, che per la piccola pala destinata alla parrocchiale del suo paese natale, proprio vicino a Pozzale, non adopererà lapislazzuli - a differenza di quanto farà per le opere destinate alle illustri committenze veneziane ed estere - neppure per il manto della Vergine, bensì del blu di smalto, vetro blu economicissimo, scoloritoso nel tempo fino a diventare di colore verde-acqua, quasi grigio.²¹

In conclusione, lo studio accurato di questo dipinto, pur a livello non invasivo, consente di riprendere il filo dei rari contributi pubblicati su singoli aspetti della tecnica carpaccesca in pochi dipinti, tracciando - in attesa di uno studio più ampio - una riflessione sui metodi operativi carpacceschi. Se si pensa alla prassi per velature veneziana della seconda metà del Quattrocento, quella di Giovanni

Bellini e Cima, ad esempio, af finata osservando la tecnica dei dipinti fiamminghi a olio presenti in laguna, alla luce delle analisi fin qui note Vittore Carpaccio va a sviluppare una tecnica pittorica peculiare, per così dire abbreviata, semplificata, caratterizzata dal peculiare impiego di alcuni pigmenti, con la curiosa introduzione di ocre rosse e di nero per favorire l'esecuzione delle ombre. Una tecnica forse maturata dalla necessità di ottimizzare, distribuire il lavoro in bottega e uniformare gli esiti

finali su commissioni di grande ampiezza come quelle per le scuole veneziane. Solo ulteriori ricerche microanalitiche potranno chiarire se egli adottò degli espedienti per garantire una rapida asciugatura degli strati pittorici in vista dell'apposizione delle finiture. Solo studi sistematici su più opere, svolti secondo metodiche diagnostiche affini, potranno chiarire, infine, in che modi e tempi si attui l'evoluzione tecnica di Carpaccio e valutare le direzioni di scambio con gli altri maestri coevi.

¹ Rimando alle riflessioni esposte in Poldi - Villa 2009, pp. 216-217.

² Le analisi riflettografiche in infrarosso - utili a individuare la presenza di disegno sottostante la pittura - e quelle in infrarosso falso colore - per studiare la distribuzione superficiale di alcuni pigmenti e la presenza di ritocchi/ridipinture - sono state eseguite adoperando una fotocamera digitale (risoluzione massima di circa 20 punti/mm) munita di rivelatore CCD di silicio, sensibile fino a circa 1000 nm, con filtro passa-alto da 850 nm e illuminazione con lampada alogena da 1000 W. Per le analisi XRF - che individuano gli elementi III-SD, con tubo X munito di target di rodio, tensione del tubo 40 kV, corrente 11 microampère, rivelatore SDD, area di misura di circa 3 mm di diametro. Per la possibilità di impiegare tale strumento sono grato a Mirko Giancesella, Pierangelo Morini e Cristian Vailati della ditta Bruker. Per la spettrometria in riflettanza diffusa nel visibile (vis-RS) - adatta a riconoscere i pigmenti, anche organici, del solo strato cromatico superficiale - e per la colorimetria, si è impiegato uno spettrofotometro Minolta CM 2600d, operante nell'intervallo 360-740 nm con passo di acquisizione di 10 nm, area di misura 3 mm di diametro. Per approfondimenti sulle tecniche citate: Poldi - Villa, 2006.

³ Calcio e stronzio sono individuati mediante l'analisi XRF, ma la loro presenza non certifica, da sola, l'esistenza di gesso (solfato di calcio), potendosi anche riferire - per quanto meno probabilmente - a carbonato di calcio. La corretta individuazione di zolfo, elemento discriminante tra i due composti, è del resto possibile solo in assenza di piombo (presente nella biacca, diffusa pressoché ovunque nel colore, nel minio o nei gialli a base di piombo) o mercurio (del cinabro/vermiglione), causa la sovrapposizione di alcune righe di emissione che rende difficile o impossibile la determinazione univoca dello zolfo. Non si sono purtroppo trovate, in questo caso, aree in cui l'assenza o perdita degli strati di colore lascia a vista la preparazione, ove eseguire la verifica del conte-

nuto di zolfo.

⁴ Si tende a escludere che un simile effetto sia legato a escursioni termiche stagionali o giornaliere.

⁵ Si veda in questo volume il contributo di Marta Mazza, che insieme al soprintendente Luca Caburlotto ringraziamo per aver favorito la campagna di studi sull'opera.

⁶ Non mi risulta esista sul disegno di Carpaccio uno studio ampio, ossia tale da contemplare decine di opere e tracciarne una evoluzione, né questa può essere la sede per farlo. Tuttavia, è possibile ottenere almeno un'idea portante della tipologia di *underdrawing* carpacesco e del suo *modus operandi* grazie alla conoscenza delle analisi riflettografiche eseguite nell'ultimo decennio su opere del pittore in vari musei, per la gran parte non pubblicate (in particolare, Giovanni Villa - che ringrazio - ha studiato nel 2003 le opere dell'Accademia Carrara di Bergamo e del Museo di Castelvecchio a Verona, e nel 2004, insieme allo scrivente, quelle della Gemäldegalerie di Berlino; alcune opere della Pinacoteca di Brera e delle Gallerie dell'Accademia di Venezia sono invece state esaminate da parte del CNR-INOA; delle analisi pubblicate si dà notizia nei riferimenti bibliografici in nota).

⁷ Le riflettografie della tavola sono state eseguite da Paola Artoni (LANIAC, Università di Verona) e sono pubblicate nella scheda del dipinto redatta da Enrico Maria Dal Pozzolo nel pieghevole della Fondazione Luciano e Agnese Sorlini di Carzago di Calvagese (BS), s.d. [2010].

⁸ Szafran 1995, pp. 148-158. Si veda anche <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=801> (consultato il 15 luglio 2011).

⁹ *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello* 1993, pp. 177-185.

¹⁰ Per *l'Apoteosi* si rimanda a Spezzani 1992, p. 77; per *il Sangue del Redentore* a Galassi 1998, pp. 129-130 e Francescutti - Villa 2007, pp. 38-45. Altri esempi di riflettografie carpacesche si trovano in *Vittore Carpaccio. Tre capolavori restaurati* 2007, dove pur-

troppo i risultati delle analisi infrarosse non sono adeguatamente illustrati nelle immagini e nei testi. Analisi IR e altre sono anche documentate nella scheda di sala (senza firma) stampata dai Musei Civici Veneziani in occasione della esposizione di un dipinto del Museo Correr (*Un Carpaccio ritrovato* 2004, pp. 5-7).

¹¹ Poldi - Villa 2006, pp. 105-107.

¹² Per un inquadramento si veda ad esempio Poldi - Villa 2006, in particolare le pp. 321-412, ossia il capitolo 'Giovanni Bellini e dintorni *ovvero* Appunti veneziani', con bibliografia.

¹³ Le Chanu 1996, pp. 90-98; e Szafran - Wallert 1997, pp. 161-167, tavv. 80-83. La presenza di scritte è assai rara, essendosi rilevata su pochi dipinti di area nordica e ancor meno di area italiana, spesso messa in relazione con pratiche di bottega.

¹⁴ Segnaliamo che le analisi riflettografiche in questione, svolte da Giovanni Carlo Federico Villa, non erano disponibili a Giorgio Fossaluzza al momento della schedatura del dipinto per il catalogo generale del Museo di Castelvechio (2010, pp. 182-184 cat. 129).

¹⁵ Non possiamo escludere, fatto in genere trascurato dalla critica, che pure il dettagliatissimo disegno chiaroscurale a tratteggio di Giovanni Bellini avesse in parte la funzione di presentare al committente, reale o potenziale, l'opera *in fieri* nel suo assetto lumini-

stico, in grisaille - oltre che, ovviamente, di favorire direttamente in scala 1:1 il pittore nelle fasi di studio dei rapporti luce-ombra della pittura, e di rendergli più agevole la coloritura finale, supportando le velature delle ombre con il fitto tramato grafico scuro.

¹⁶ Per la verifica di tale ipotesi occorrerebbe uno studio ad hoc, con immagini riflettografiche accompagnate dall'esame di prelievi stratigrafici.

¹⁷ Si veda anche Blass-Simmen 2006, pp. 75-90.

¹⁸ Fiorin 2007, p. 30.

¹⁹ Sull'impiego di lacche rosse differenti a Venezia nei primi del Cinquecento si possono vedere, con bibliografie relative, Poldi 2011¹, p. 287, e Poldi 2011². Si segnala che in quest'ultimo contributo, diversamente dagli accordi e senza avvisare l'autore, i grafici sono stati pubblicati in bianco e nero, rendendo ardua la decifrazione delle differenti curve esemplificative. Mentre della lacca di robbia è stata ipotizzata la presenza in velatura sopra quella di cocciniglia nella *Crocifissione e apoteosi dei diecimila martiri del monte Ararat*, è quest'ultima lacca quella tipicamente riscontrata in dipinti di Carpaccio (Fiorin 2007, p. 30).

²⁰ Fiorin 2007, pp. 29 e 31. L'uso di tali terre in Laguna è stato ormai verificato su varie opere dei primi del '500 e successive dallo scrivente.

²¹ Poldi 2009, p. 17.

BIBLIOGRAFIA E INDICI

BIBLIOGRAFIA

MANOSCRITTI

Girolamo da Porcia 1567, ms.

Girolamo da Porcia, *Descrizione della patria del Friuli*, ms., 1567 (Udine, Biblioteca Bartoliniana, copia del sacerdote Basilio Asquini, ms. 86, 1742).

Valla sec. XVI, ms.

Lorenzo Valla, *De vero falsoque bono*, Piacenza, Biblioteca Comunale Landiana, ms. Pallastrelli 116 (manoscritto autografo di Pietro Aleandro).

Vecellio - Jacobi secc. XVI-XIX, ms.

Vincenzo Vecellio - Taddeo Jacobi, *Raccolta di memorie, note, documenti e relativi al Cadore, fatta da Vincenzo Vecellio e continuata da Taddeo Jacobi 1500-1600 [1566-1640] 1566-1795*, Belluno, Archivio privato Fabbiani, sec. XVIII-XIX, ms.

Barnabò 1729-1732, ms.

Giovanni Antonio Barnabò, *Historia della Provincia di Cadore. Tomo unico diviso in XIX libri composto negli anni 1729 e 30 terminato l'anno 1732*, Vittorio Veneto, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. 12.B.5, 1729-1732 (trascrizione moderna: [Fabbiani] 1943, ms. 289).

Barnabò XVIII sec., ms.

[Giovanni Antonio Barnabò], *Descrizione della chiesa di Santa Maria di Pieve come la vide nel 1730 il sacerdote Giovanni Antonio di Valle*, Pieve di Cadore, Archivio della chiesa Arcidiaconale di Santa Maria Nascente, busta Fabbrica Varie (copia del sec. XVIII attribuita a Taddeo Jacobi).

Bini sec. XVIII, ms.

Giuseppe Bini, *Documenta Historica*, tomo XIX, 1515-1540, Udine, Archivio Capitolare (ACU), Fondo Giuseppe Bini, ms., sec. XVIII.

Monti sec. XVIII, ms.

Giuseppe Monti, *Cronache Cadorine dell'Ab. Giuseppe Monti*, Vigo di Cadore, Biblioteca Storica Cadorina, ms. 218, sec. XVIII.

Talamini Boluzzi sec. XVIII, ms.

Giannantonio Talamini Boluzzi (Boluzes), *Il Cadore compendiato, ovvero raccolta di memorie attinenti alla detta provincia*, Udine, Biblioteca Bartoliniana, ms. 104, sec. XVIII.

Sampieri 1763-1813, ms.

Francesco Giuseppe Sampieri, *Nella chiesa arcidiaconale detta di Santa Maria di Pieve*, Vigo di Cadore, Biblioteca Storica Cadorina, ms. 207, 1763-1813.

A. Agosti 1822, ms.

Antonio Agosti, *Giornale pittorico contenente*

memorie de' quadri, delle pitture e sculture nella Città e Provincia di Belluno, Belluno, Biblioteca privata di casa Agosti, 1822, ms.

Jacobi sec. XVIII-XIX, ms.

Taddeo Jacobi, *Memorie parziali e rispettive delle chiese esistenti nel Cadore e di quanto contengono supposto volgarmente degno di qualche considerazione*, Pieve di Cadore, Archivio della chiesa Arcidiaconale di Santa Maria Nascente, busta *Fabbric(eria) varie*, I-III, ms., sec. XVIII-XIX [non reperito]. Trascrizione moderna: Vigo di Cadore, Biblioteca Storica Cadorina, ms. 502.

Sampieri sec. XVIII-XIX, ms.

Francesco Giuseppe Sampieri, *Appunti cronologici di fatti precipui e documenti spettanti al Cadore raccolti per secoli dall'abate FGS con allegare notizie su alcuni casati cadorini*, Vigo di Cadore, Biblioteca Storica Cadorina, ms. 297, sec. XVIII-XIX.

Monti - Da Ronco secc. XVIII-XX, ms.

Giuseppe Monti, *Cronache Cadorine [raccolte nel secolo XVIII], trascritte da don Pietro Da Ronco con indice finale*, Vigo di Cadore, Biblioteca Storica Cadorina, ms. 287, secc. XVIII-XX.

Cicogna 1841-1867, ms.

Emmanuele Antonio Cicogna, *Catalogo dei codici della Biblioteca di Emmanuele Cicogna*, 1841-1867, Venezia, Biblioteca del Museo Correr (già mss. Cicogna 4424-4430).

Cavalcaselle 1876, ms.

Giovanni Battista Cavalcaselle, *Vita e opere dei pittori friulani*, Udine, Biblioteca Civica, ms. 2563, 1876.

Ariassi 1876, ms.

Giuseppe Ariassi, *Catalogo di tutte le opere d'arti - belle esistenti nella Pinacoteca Tosio, di proprietà del Municipio di Brescia, ordinato secondo la collocazione dei lavori d'arte del 1875*, Brescia, Archivio Musei d'Arte e Storia, ms., 1876.

Cavalcaselle sec. XIX, ms.

Giovanni Battista Cavalcaselle, *Appunti e disegni*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV, 2031 (=12272), sec. XIX.

Cavalcaselle sec. XIX, ms.

Giovanni Battista Cavalcaselle, *Minute della History of Painting in North Italy. Pittori Cadorini e Bellunesi*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV 2027 (=12268), fasc. VII/1-5, sec. XIX.

De Donà sec. XIX, ms.

Giovanni De Donà, *Raccolta di documenti d'interesse giuridico ed economico attinenti a*

Lorenzago (doc. 1-79), anni 1347-1586, e relativi a diritti o controversie per la sua "Divola" (1620-1783), Vigo di Cadore, Biblioteca Storica Cadorina, ms. 279, sec. XIX.

De Donà, Giovanni:

De Donà sec. XIX, ms.

Giovanni De Donà, *Cadore*, II, Vigo di Cadore, Biblioteca Storica Cadorina, ms. 284, sec. XIX.

Da Ronco sec. XX, ms.

Pietro Da Ronco, *Collezione Storica Cadorina*, I, Vigo di Cadore, Biblioteca Storica Cadorina, ms. 270, sec. XX.

Fabbiani 1943, ms.

[Giovanni Fabbiani], *Historia della Provincia di Cadore composta da Don Gio: Antonio Barnabò Sacerdote di Valle di Cadore*, Vigo di Cadore, Biblioteca Storica Cadorina, ms. 289, 1943 (dattiloscritto; trascrizione di Barnabò 1729-1732, ms.).

OPERE A STAMPA

Domenico da Vicenza 1478-1480

Domenico da Vicenza, *Istoria di san Rocco*, [Milano, L. Pachel e U. Scinzenzeller, 1478-1480].

Diedo 1479

Francesco Diedo, *Vita Sancti Rochi*, Milano, Simon Magniaco, 1479.

Diedo 1484

Francesco Diedo, *Vita de sancto Rocho*, Milano, Giovanni Antonio da Onate, 1484.

Historiae plurimorum 1483

Historiae plurimorum sanctorum, Colonia, Hulrich Zell, 1483 (= *Acta Breviora*).

Historiae plurimorum 1485

Historiae plurimorum sanctorum noviter, Lovanio, Johannes De Padernborn di Westfalia, 1485 (= *Acta Breviora*).

von Breydenbach 1486

Bernard von Breydenbach, *Peregrinationes in Terram Sanctam*, Mainz, Erhard Reeuwich, 1486.

Beda il Venerabile 1505

Beda il Venerabile, *Venerabilis Bedae Presbyteri De temporibus siue de sex aetatibus huius seculi liber incipit. P. Victoris De regionibus urbis Romae libellus aur eus*, Venezia, Tacuino, 1505.

de Pins 1516

Jean de Pins, *Ad illustrissimum D. Antonium*

Pratum [...] divi Rochi Narbonensis vita, Venezia, Alessandro Bindoni, 1516. Ristampa Roma 1885.

Bibliander 1543

Theodor Bibliander, *Machumetis Saracenum principis, eiusque successorum vitae, ac doctrina, ipseque Alcorani [...]*, Basilea, Johann Oporinus, 1543.

Widmanstetter 1543

Johann Albrecht Widmanstetter, *Mahometis Abdallae filii theologia dialogo explicata Hermanno Nellingamense interpr ete. Alcorani epitome [...]*, Norimberga 1543.

Alcorano 1547

Alcorano di Macometto, nel quale si contiene la dottrina, la vita, i costumi, et le leggi sue. Tradotto dall'Arabo in lingua italiana, con Gratia e privilegii, Venezia, Andrea Arrivabene, 1547.

Epistolae 1550

Epistolae Miscellaneae ad Fridericum Nauseam Episcopum Viennensem, Basilea, Johann Oporinus, 1550.

Valeriano 1556

Giovanni Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*, Basilea, [M. Isengrin], 1556.

Dolce 1557

Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura di M. Lodouico Dolce, intitolato l'Arte etino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura [...] Con esempi di pittori antichi, et moderni: e nel fine si fa mentione delle uirtù e delle opere del Diuin Titiano*, Venezia, Giolito de Ferrari, 1557.

Vasari 1568

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori, Scritte e di nuovo Ampliate da M. Giorgio Vasari Pit. Et Archit. Aretino. Co' ritratti loro et con le nuove vite dal 1550 al 1567 con Tavole copiosissime De' nomi Dell'opere, E de' luoghi ov' elle sono*, Firenze, Giunti, 1568.

Sansovino 1581

Francesco Sansovino, *Venezia città nobilissima e singolare. Descritta in XIII Libri*, Venezia, Iacomo Sansovino, 1581.

Sansovino 1604

Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare. Descritta già in XIII libri da M. Francesco Sansovino. Et hora [...]* Giovanni Stringa, Venezia, Altobello Salicato, 1604.

1607

Giorgio Piloni, *Historia di Georgio Piloni Dottor bellunese, nella quale, oltre le molte cose degne, avvenute in diverse parti del*

Mondo di tempo in tempo, s'intendono, et leggono d'anno in anno, con minuto raguaglio, tutti i successi della città di Belluno [...], Venezia, Rampazetto, 1607.

Tizianello 1622

Tizianello, *Breve compendio della vita di Tiziano*, Venezia, Grillo, 1622.

Theatrum Italiae 1635

Theatrum Italiae in quo regna, dominia et ducatus ejus tam in genere, quam in specie et illorum provinciae describuntur (...), Amsterdam, Gerard Mercator, 1635

W. Blaeu - J. Blaeu 1640

Willem Blaeu - Johannes Blaeu, *Le Theatre du Monde ou Nouvel Atlas (...) troisieme partie* [vol. III: Italia, Grecia e Isole Britanniche], Amsterdam, Johannes - Cornelius Blaeu, 1640.

Ridolfi 1648

Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte ovvero le Vite de gl'Illustri Pittori Veneti e dello Stato [...]*, 2 voll., Venezia, Sgauri, 1648.

Sansovino 1663

Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare. Descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino [...] con aggiunta [...] Giustiniano Martinoni [...]*, Venezia, Curti 1663.

Boschini 1664

Marco Boschini, *Le minere della pittura. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle Pitture pubbliche di Venezia: ma dell'isole ancora circonvicine*, Venezia, Nicolini, 1664.

Chacón 1667

Alfonso Chacón, *Vitae, et res gestae pontificum Romanorum et s.r.e. cardinalium ab initio nascentis Ecclesiae [...]*, III, Roma, Filippo e Antonio de Rubeis, 1677.

Boschini 1674

Marco Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana. Seconda impressione con nove aggiunte*, Venezia, Nicolini, 1674.

Martinelli 1684

Domenico Martinelli, *Il ritratto di Venezia diviso in due parti*, Venezia, Hertz, 1684.

Pacifico 1697

Pietro Antonio Pacifico, *Cronica veneta, ovvero succinto racconto di tutte le cose più cospicue, & antiche della città di Venezia [...]*, Venezia, Domenico Lovisa, 1697.

Averoldo 1700

Giulio Antonio Averoldo, *Le scelte pitture di Brescia additate al forestiere*, Brescia, Gian-Maria Rizzardi, 1700.

Naldini 1700

Paolo Naldini, *Corografia ecclesiastica o sia descrizione della città, e diocesi di Giustino-poli detta volgarmente Capo d'Istria. Pastorale divertimento di Monsignor Paolo Naldini*, Venezia, Albrizzi, 1700.

Martinelli 1705

Domenico Martinelli, *Il ritratto ovvero Le cose più notabili di Venezia diviso in due parti [...]* Ampliato con la relazione delle fabbriche pubbliche e private, & altre cose più notabili successe dall'anno 1682 fino al presente 1704, da D.L.G.S.V, Venezia, Baseggio, 1705.

Zanetti 1733

Antonio Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine. Osia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini [...]*, Venezia, Basaglia, 1733.

Acta Sanctorum Augusti 1737

Acta Sanctorum Augusti, III, Anversa, Bernardo Alberto van der Plassche, 1737.

Forestiere 1740

Forestiere illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia e delle isole circonvicine [...], Venezia, Giambattista Albrizzi, 1740.

Mazzuchelli 1753

Giovanni Maria Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia*, I, Brescia, Giambattista Bossini, 1753.

Carboni 1760

Giovanni Battista Carboni, *Le pitture di Brescia che sono esposte al pubblico con un'appendice di alcune private gallerie*, Brescia, Giambattista Bossini, 1760.

Liruti 1760

Gian Giuseppe Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da letterati del Friuli*, I, Venezia, Modesto Fenzo, 1760.

Liruti 1762

Gian Giuseppe Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da letterati del Friuli*, II, Venezia, Modesto Fenzo, 1762.

Rigamonti 1767

Ambrogio Rigamonti, *Descrizione delle pitture più celebri che si vedono esposte nelle chiese ed altri luoghi pubblici di Trevigi*, Treviso, Bergami, 1767.

Zanetti 1771

Antonio Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia, Albrizzi, 1771.

Forestiero 1772

Forestiero illuminato intorno le cose più rare e curiose, antiche, e moderne, della città di Venezia e dell'Isole circonvicine, Venezia, Albrizzi, 1772.

Notizie istoriche 1783

Notizie istoriche e geografiche appartenenti alla città di Chioggia con la carta della città in prospetto, Belluno 1783.

Zucchini 1785

Tommaso Arcangelo Zucchini, *Nuova cronaca veneta ossia descrizione di tutte le pubbliche architetture, sculture, pitture della città di Venezia ed isole circonvicine divisa in sei sestieri*, Venezia, Pietro Valvasense, 1785.

Vianelli 1790

Girolamo Vianelli, *Nuova serie de' Vescovi di Malamocco e Chioggia*, 2 voll., Venezia, Baglioni, 1790.

Lanzi 1795-1796

Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, II.I, *Ove si descrivono alcune Scuole della Italia superiore, la Veneziana; e le Lombarde di Mantova, Modena, Parma, Cremona e Milano*, Bassano, Remondini, 1795-1796.

Forastiero 1796

Forastiero illuminato intorno le cose più rare e curiose antiche e moderne della città di Venezia e delle Isole circonvicine, Venezia, Tosi, 1796.

Zanetti 1797

Antonio Maria Zanetti, *Della pittura veneziana. Trattato in cui osservasi l'ordine del Busching e si conserva la dottrina e le definizioni del Zanetti [...]*, I, Venezia, Tosi, 1797.

de Renaldis 1798

Girolamo de Renaldis, *Della pittura friulana. Saggio storico*, Udine, Pecile, 1798.

Chiesa Matrice s. d. [sec. XVIII]

Chiesa Matrice, et Archidiaconale di S. Maria di Pieve del Cadore, Vigo di Cadore, Biblioteca Storica Cadorina, Documenti storici, [Stampa ad lites] Docc. St. 81.

Delle opere tolte 1803

Delle opere tolte all'Istria dal Barone Carnea Steffaneo, in «L'Osservatore Triestino» (1803), 5 (17 gennaio), pp. 75-77.

Federici 1803

Domenico Maria Federici, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, I, Venezia, Andreola, 1803.

Lanzi 1809

Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso alla fine del XVIII secolo*, III, *Ove si descrive la Scuola Veneziana*, edizione terza corretta ed accresciuta dall'autore, Bassano, Remondini, 1809.

Ticozzi 1813

Stefano Ticozzi, *Storia dei letterati e degli artisti del Dipartimento della Piave*, I, Belluno, Francesco Antonio Tissi, 1813.

Moschini 1815

Giannantonio Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, II, Venezia, Alvisopoli, 1815.

Catalogo 1816

Catalogo di una pregevole collezione di manoscritti e di libri di stampa delle più ricercate edizioni, Venezia, Alvisopoli, 1816.

Ticozzi 1817

Stefano Ticozzi, *Vite dei pittori Vecellj di Cadore. Libri Quattro*, Milano, Antonio Fortunato Stella, 1817.

Maier - Ticozzi 1818

Andrea Maier - Stefano Ticozzi, *Della imitazione pittorica della eccellenza delle opere di Tiziano scritta da Stefano Ticozzi Libri III*, Venezia, Alvisopoli, 1818.

Ticozzi 1818

Stefano Ticozzi, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, 2 voll., Milano, Vincenzo Ferrario, 1818.

Di Maniago 1819

Fabio Di Maniago, *Storia delle Belle Arti Friulane*, Venezia, Picotti, 1819.

Di Maniago 1823

Fabio Di Maniago, *Storia delle Belle Arti Friulane*, edizione seconda ricorretta e accresciuta, Udine, Mattiuzzi, 1823.

Cicogna 1824

Emmanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, I, Venezia, Giuseppe Orlanelli, 1824.

Cadorin 1828¹

Giuseppe Cadorin, *Prefazione*, in Giovanni Meneguzzi, *Elogio di Osvaldo Varetoni piovano di Candide scritto dal sig. dottore Giovanni Meneguzzi con aggiunta di alcune memorie relative al Cadore raccolte dall'Ab. Giuseppe Cadorin*, Venezia, Giuseppe Molinari, 1828, pp. 11-19.

Cadorin 1828²

Giuseppe Cadorin, *Annotazioni alla prefazione*, in Giovanni Meneguzzi, *Elogio di Osvaldo Varetoni piovano di Candide scritto dal sig. dottore Giovanni Meneguzzi con aggiunta di alcune memorie relative al Cadore raccolte dall'Ab. Giuseppe Cadorin*, Venezia, Giuseppe Molinari, 1828, pp. 21-42.

Guida 1828

Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti di Venezia con alcune notizie riguardanti lo Stabilimento stesso, Venezia, Andreola, 1828.

Lanzi 1828

Luigi Lanzi, *The History of Painting in Italy from the Period of the Revival of the Fine Arts to the End of eighteenth Century*, 6 voll., trans-

lated from the Original Italian by di Thomas Roscoe, London, W. Simpkin and R. Marshall, 1828.

Meneguzzi 1828

Giovanni Meneguzzi, *Elogio di Osvaldo Varetoni piovano di Candide scritto dal sig. dottore Giovanni Meneguzzi con aggiunta di alcune memorie relative al Cadore raccolte dall'Ab. Giuseppe Cadorin*, Venezia, Giuseppe Molinari, 1828.

Stancovich 1829

Pietro Stancovich, *Biografia degli uomini distinti dell'Istria*, III, Trieste, Gio. Mareghin, 1829.

Waagen 1830

Gustav Friedrich Waagen, *Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museum zu Berlin*, Berlin, Druckerei der königlichen Akademie der Wissenschaft, 1830.

Pyrker 1832

Ladislao Pyrker [János László Pyrker], *L'Eliade di sua eccellenza reverendissima monsignore G. Ladislao Pyrker Arcivescovo di Erlau tradotta da Vincenzo de Castro di Pirano*, Treviso, G. Paluello, 1832.

Cadorin 1833

Giuseppe Cadorin, *Dello amore ai veneziani di Tiziano Vecellio, delle sue case in Cadore e in Venezia, e delle vite de' suoi figli, con documenti inediti*, Venezia, Carlo Hopfner, 1833.

Carrer 1833

Luigi Carrer, *Elogio di Vittore Carpaccio letto da Luigi Carrer nell'Imp. Reg. Accademia delle Belle Arti in Venezia per la solenne distribuzione de' premi il giorno 4 agosto 1833*, Venezia, Picotti, [1833].

Crico 1833

Lorenzo Crico, *Lettere sulle belle arti trivigiane*, Treviso, Andreola, 1833.

Cicogna 1834

Emmanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, IV, Venezia, Picotti, 1834.

Sala 1834

Alessandro Sala, *Pitture ed altri oggetti di Belle Arti di Brescia*, Brescia, Francesco Cavalieri, 1834.

Nagler 1835

Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon [...]*, II, München, E. A. Fleischmann, 1835.

Waagen 1837

Gustav Friedrich Waagen, *Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museum zu Berlin*, Berlin, Druckerei der königlichen Akademie der Wissenschaft, 1837.

Barozzi 1840

Sebastiano Barozzi, *Sopra una dipintura sconosciuta di Antonio Rossi*, in «Il Vaglio. Giornale di scienze lettere ed arti», V (1840), 11 (14 marzo), pp. 83-84.

Moroni 1840¹

Gaetano Moroni, *ad vocem* «Anello de' vescovi», in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, II, Venezia, Tipografia Emiliana, 1840, pp. 69-70.

Moroni 1840²

Gaetano Moroni, *ad vocem* «Bacolo pastorale», in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, IV, Venezia, Tipografia Emiliana, 1840, pp. 20-23.

Coraulo 1841

Francesco Coraulo, *Necrologie. Taddeo Jacobi*, in «Il Vaglio. Giornale di scienze lettere ed arti», VI (1841), 12 (20 marzo), p. 95.

Waagen 1841

Gustav Friedrich Waagen, *Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museum zu Berlin*, Berlin, Druckerei der königlichen Akademie der Wissenschaft, 1841.

Miari 1843

Florio Miari, *Dizionario storico-artistico bellunese*, Belluno, F. Deliberali, 1843.

Pusterla 1846

Gedeone Pusterla, *Al dr. Pietro Kandler*, in «L'Istria», I (1846), 51-52 (15 agosto), pp. 203-204.

Moroni 1847

Gaetano Moroni, *ad vocem* «Mitra, mithra, infula», in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, XLV, Venezia, Tipografia Emiliana, 1847, pp. 260-281.

Bernardi 1848

Jacopo Bernardi, *Fasti ecclesiastici. Templi e loro oggetti d'arte nella città di Serravalle. Cenni dell'ab. Jacopo dott. Bernardi*, Ceneda (Treviso), Tipografia vescovile, 1848.

De Castro 1848

Vincenzo De Castro, *Monografia di Vittore Carpaccio*, Venezia, Naratovich, 1848.

A. Angelini 1849

Antonio Angelini, *Alcuni Cenni sopra Santa Eufemia di Calcedonia, la chiesa Patriarcale di Rovigno*, in «L'Istria», IV (1849), 39-40 (18 agosto), pp. 153-159.

Moroni 1851

Gaetano Moroni, *ad vocem* «Piviale, peviale o pluviale», in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, LIII, Venezia, Tipografia Emiliana, 1851, pp. 307-308.

Beltrame 1852

Francesco Beltrame, *Cenni illustrativi sul monumento a Tiziano Vecellio, aggiuntevi la vita dello stesso e notizie intorno al fu professore di scultura Luigi Zandomenighi*, Venezia, Naratovich, 1852.

Meneguzzi 1852

Giovanni Meneguzzi, *Il sacerdote Giuseppe Cadorin*, in «Gazzetta Ufficiale di Venezia» (1852), 8 (11 gennaio), p. 32.

Selvatico - Lazari 1852

Pietro Selvatico - Vincenzo Lazari, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circconvicine*, Venezia-Milano-Verona, Paolo Ripamonti Carpano, 1852.

Beltrame 1853

Francesco Beltrame, *Tiziano Vecellio e il suo monumento*, seconda edizione riveduta, corretta ed ampliata dall'autore, Milano, Giuseppe Crivelli, 1853.

Lanzi 1853

Luigi Lanzi, *The History of Painting in Italy from the Period of the Revival of the Fine Arts to the End of eighteenth Century*, II, *Schools of Naples, Venice, Lombardy, Mantua, Modena Parma, Cremona and Milan*, translated by Thomas Roscoe, new Edition revised, London, Henry G. Bohn, 1853.

Carrer 1855

Luigi Carrer, *Elogio di Vittore Carpaccio, letto nell'Imperiale Accademia di Belle Arti in Venezia per la solenne distribuzione dei Premii il 4 agosto 1833*, in *Prose di Luigi Carrer*, I, Firenze, Felice Le Monnier, 1855, pp. 1-21.

Ciani 1856

Giuseppe Ciani, *Storia del popolo cadorino*, I, Padova, Angelo Sicca, 1856.

Selvatico 1856

Pietro Selvatico, *Storia estetico critica delle arti e del disegno [...]*, II, *L'arte del Medio Evo e dei tempi moderni*, Venezia, Naratovich, 1856.

Atanasio di Alessandria 1857

Atanasio di Alessandria (S. Athanasii Archiep. Alexandrini), *In passionem et crucem Domini*, in *Opera Omnia quae exstant*, IV, a cura di Jacques-Paul Migne, Parigi 1857, coll. 185-251 (Patrologia Graeca, 28).

Alvisi 1858

Giuseppe Alvisi, *Belluno e sua provincia, in Grande illustrazione del Lombardo-Veneto*, II, a cura di Cesare Cantù, Milano, Corona e Caimi, 1858, pp. 579-824.

Kukuljević Sakcinski 1858

Ivan Kukuljević Sakcinski, *Slovník umjetnikah Jugoslavenskih*, II, Zagreb, Tiskom Narodne Tiskare dra. Ljudevita Gaja, 1858.

Lochis 1858

Guglielmo Lochis, *La Pinacoteca e la Villa Lochis alla Crocetta di Mozzo presso Bergamo con notizie biografiche degli autori dei quadri*, 2a edizione, Bergamo 1858

Tedeschi 1859

Paolo Tedeschi, *Cenni sulla storia dell'arte cristiana nell'Istria*, in *Porta Orientale. Strenna per l'anno 1859*, III, a cura di Carlo Combi, Trieste, Colombo Coen, 1859, pp. 140-194.

Ciani 1862¹

[Giuseppe Ciani], *Lettera inedita di Tiziano Vecellio al pittore Tiziano pubblicata in occasione dell'auspicatissime nozze Costantini-Morosini*, Ceneda, Gaetano Longo, 1862.

Ciani 1862²

Giuseppe Ciani, *Storia del popolo cadorino*, II, Ceneda, Gaetano Longo, 1862.

Venanzio Fortunato 1862

Venanzio Fortunato, *Operum omnium. Miscellanea*, in *Opera Omnia*, a cura di Jacques-Paul Migne, Parigi 1862, coll. 59-362 (Patrologia Latina, 88).

Katalog 1863

Katalog der Plastischen und der Gemälde-Sammlung im K. Museum der Bildenden Künste zu Stuttgart, Stuttgart 1863.

Combi 1864

Carlo Combi, *Saggio di bibliografia istriana*, Giuseppe Tondelli, Capodistria.

Madonizza 1864

Antonio Madonizza, *Guida del viaggiatore in Istria*, in *Almanacco Istriano 1864*, Capodistria 1864, pp. 63-106.

Apocalypses 1866

Apocalypses apocryphae Mosis, Esdræ, Pauli, Iohannis, item Mariæ dormitio, additis Evangeliorum et Actuum apocryphorum supplementis, a cura di Konstantin Von Tischendorf, Lipsiae, Mendelssohn, 1866.

Bernardi 1866

Jacopo Bernardi, *Lettere sull'Istria*, Capodistria, Giuseppe Tondelli, 1866.

Crowe - Cavalcaselle 1866

Joseph Archer Crowe - Giovanni Battista Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy From the second to the sixteenth Century*, III, London, John Murray, 1866.

Taine 1866

Hippolyte Adolphe Taine, *Voyage en Italie*, II, *Florence et Venice*, Paris, Librairie Hachette, 1866.

Corradi 1867

Alfonso Corradi, *Annali delle epidemie oc-*

corse in Italia dalle prime memorie fino al 1850, compilati con varie note e dichiarazioni, II, Dal 1501 a tutto il 1600, Bologna, Gambellini e Parmeggiani, 1867.

Biografia 1868¹

Biografia del dott. Taddeo Jacobi, in «Il Cadore», I (1868), 12 (27 settembre), pp. 45-46.

Biografia 1868²

Biografia del dott. Taddeo Jacobi, in «Il Cadore», I (1868), 13 (4 ottobre), pp. 49-50.

Talamini 1968

A[usonio] T[alamini], Antonio Rosso di Vissà di Pieve di Cadore, in «Il Cadore», I (1868), 3 (26 luglio), pp. 9-11.

Gilbert 1869

Josiah Gilbert, *Cadore or Titian's Country*, London, Longmans, Green and C., 1869.

Sernagiotto 1869

Matteo Sernagiotto, *Il tempio e convento di S. Francesco in Treviso soppressi nel 1810*, Treviso, Luigi Priuli, 1869.

Campori 1870

Giuseppe Campori, *Raccolta di cataloghi e inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena, Carlo Vincenzi, 1870.

Crowe - Cavalcaselle 1871

Joseph Archer Crowe - Giovanni Battista Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, 2 voll. London 1871.

Bullo 1872

Carlo Bullo, *Degli oggetti d'arte più rimarchevoli esistenti in Chioggia*, Rovigo, Minelli, 1872.

Crowe - Cavalcaselle 1873

Joseph Archer Crowe - Giovanni Battista Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, V.1, deutsche original-ausgabe resorgt von Max Jordan, Leipzig, Hirzel, 1873.

Kukuljević Sakcinski 1873

Ivan Kukuljević Sakcinski, *Putne uspomene iz Hrvatske, Dalmacije, Arbanije, Krfa i Italije*, Zagreb Dioničke tiskare, 1873 (riedito in *Izabrana djela* 1997).

Ronzon 1873

Antonio Ronzon, *Da Pelmo a Peralba. Almanacco Cadorino*, I, Venezia, Naratovich, 1873.

Valentinelli 1873

Giuseppe Valentinelli, *Bibliotheca manuscripta ad S. Marci Venetiarum*, VI, Venetiis, Ex Typographia Commercii, 1873.

Ronzon 1875

Antonio Ronzon, *Da Pelmo a Peralba. Almanacco Cadorino*, III, Venezia, Antonelli, 1875.

Blanc 1877

Charles Blanc, *Vittore Carpaccio*, in *Histoire des peintres de toutes les écoles. École vénitienne*, Paris, Renouard, 1877, pp. 1-8.

Cose vecchie istriane 1877

Cose vecchie istriane. La piccola pinacoteca istriana, in «La Provincia dell'Istria», XII (1877), 8 (16 aprile), pp. 61-63.

Crowe - Cavalcaselle 1877¹

Joseph Archer Crowe - Giovan Battista Cavalcaselle, *Titian: His Life and Times, with some Account of his Family. Chiefly from new and unpublished Records*, 2 voll., London, John Murray, 1877.

Crowe - Cavalcaselle 1877²

Joseph Archer Crowe - Giovan Battista Cavalcaselle, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi. Con alcune notizie della sua famiglia. Opera fondata principalmente su documenti inediti*, I, Firenze, Successori Le Monnier, 1877.

Occioni-Bonaffos 1877

Giuseppe Occioni-Bonaffons, *Sei documenti tratti dall'archivio privato del conte Lodovico della Torre Valsassina pubblicati e illustrati*, in «Archeografo Triestino», nuova serie, V (1877), pp. 51-75.

Ronzon 1877

Antonio Ronzon, *Il Cadore descritto e illustrato con 10 vedute dal prof. Carlo cav. Allegrì*, Venezia, Antonelli, 1877.

Crowe - Cavalcaselle 1878

Joseph Archer Crowe - Giovan Battista Cavalcaselle, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi. Con alcune notizie della sua famiglia. Opera fondata principalmente su documenti inediti*, II, Firenze, Successori Le Monnier, 1878.

Diacono 1878

Paolo Diacono, *Historia Langobardorum*, in *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI*, a cura di Georg Waitz, Hannoverae, Impensis Bibliopolii Hahniani, 1878 [VIII sec.], pp. 12-187.

Lübke 1878

Wilhelm Lübke, *Geschichte der italienschen Malerei*, 2 voll., Stuttgart, Ebner & Seubert, 1878.

Ronzon 1878

Antonio Ronzon, *I paesi ignorati d'Italia. Il Cadore*, in «L'Illustrazione Italiana», V, n. 16, 21 aprile 1878, pp. 262-263.

Vasari 1878

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori scritte da Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, III, Firenze, Sansoni, 1878.

De Franceschi 1879

Camillo de Franceschi, *L'Istria. Note storiche*, Parenzo, Gaetano Coana, 1879.

Intorno agli studii 1879

Intorno agli studii letterarii del pittore Tiziano Vecellio memoria estratta da un lavoro inedito del cav. Giuseppe Ciani. Per le faustissime nozze Fabbro-De Pol, Treviso, Tipografia di L. Zoppelli, 1879.

Sancti Ambrosii (Sant'Ambrogio) 1879

Sancti Ambrosii (Sant'Ambrogio), *Acta S. Sebastiani Martyris*, in, *Opera Omnia*, II.2, a cura di Jacques-Paul Migne, Parigi 1879, coll. 1111-1150 (Patrologia Latina, 17).

Lermolieff 1880

Ivan Lermolieff (Giovanni Morelli), *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch*, Leipzig 1880.

La cronaca 1880

La cronaca frammentaria di Matteo Palatini, in «Cadore e Tiziano», numero unico, Pieve di Cadore, Tip. A. Berengan, 5 settembre 1880, pp. 6-7.

Sanuto 1880

Marino Sanuto, *I diarii*, ed. a cura di Nicolò Barozzi, IV, Venezia 1880.

Baglioni - Lochis 1881

Francesco Baglioni - Guglielmo Lochis, *Catalogo dei quadri esistenti nelle Gallerie della Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo*, Bergamo, F. e P. Fratelli Bolis, 1881.

Bibliografia 1881

Bibliografia, in «La Provincia dell'Istria», XV (1881), 19 (1 ottobre), pp. 151-152.

Molmenti 1881

Pompeo Molmenti, *Vittore Carpaccio. Discorso letto da P. G. Molmenti nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia il giorno 7 agosto 1881*, Bologna, Zanichelli, 1881.

Frizzoni 1883¹

Gustavo Frizzoni, *Un'escursione artistica a Capodistria*, in «Arte e Storia», II (1883), 29 (22 luglio), pp. 227-228. Ristampa in «La Provincia dell'Istria», XVII (1883), 16 (16 agosto), pp. 123-124.

Frizzoni 1883²

Gustavo Frizzoni, *Un'escursione artistica a Capodistria*, in «Arte e Storia», II (1883), 30 (29 luglio), pp. 236-237. Ristampa in «La Provincia dell'Istria», XVII (1883), 17 (1 settembre), pp. 132-134.

Coletti 1884

Massimo Coletti, *Nozze Coletti-Gobbato*, Venezia, Antonelli, 1884.

Diari udinesi 1884

Diari udinesi dall'anno 1508 al 1541 di Leonardo e Gregorio Amaseo e Gio. Antonio Azio, a cura di Antonio Ceruti, Venezia, Deputazione Veneta di Storia Patria, 1884 (Monumenti pubblicati dalla R. Deputazione Veneta di Storia Patria, 2).

Ronzon 1884

Antonio Ronzon, *I Vicari del Cadore*, in «Archivio Veneto», nuova serie, XIV, XXVIII (1884), I, pp. 43-66.

Vesnaver 1884

Giovanni Vesnaver, *Notizie storiche del Castello di Portole nell'Istria*, Trieste, Lodovico Herrmanstorfer, 1884.

de Pins 1885

Jean de Pins, *Ad illustrissimum D. Antonium Pratum [...] divi Rochi narbonensis vita*, Roma, Eliseus Lazaire, 1885. Ristampa dell'edizione 1516.

Vittore Carpaccio 1885

Vittore Carpaccio, in «La Provincia dell'Istria», XIX (1885), 7 (1 aprile), p. 50.

Molmenti 1885

Pompeo Molmenti, *Il Carpaccio e il Tiepolo*, Torino, Roux e Favale, 1885.

Tedeschi 1885

P[aolo] T[edeschi], *Una lettera di Vittor Carpaccio*, in «La Provincia dell'Istria», XIX (1885), 8 (16 aprile), pp. 58-60.

Tribel 1885

Antonio Tribel, *Una passeggiata per Trieste*, Trieste, Giuseppe Caprin, [1885].

Brentari 1886

Ottone Brentari, *Guida storico-alpina del Cadore*, Bassano, Sante Pozzato, 1886.

Tedeschi 1886

P[aolo] T[edeschi], *Di un disegno recentemente attribuito a Vittore Carpaccio; e di altri artisti istriani*, in «La Provincia dell'Istria», XX (1886), 15 (1 agosto), pp. 115-117.

Cappella del Carpaccio 1887

Cappella del Carpaccio a Pirano, in «L'Osservatore Triestino», CIII (1887), 127 (7 giugno), p. 1.

Granić 1887

Girolamo Maria Granić, *Album d'opere artistiche esistenti presso i minori conventuali della antica provincia Dalmato-Istria ora aggregata alla patavina di S. Antonio*, Trieste, Tipografia Morterra, 1887.

Joppi - Bampo 1887

Vincenzo Joppi - Gustavo Bampo, *Nuovo contributo alla storia dell'arte nel Friuli ed alla*

vita dei pittori e intagliatori friulani, Venezia, R. Deputazione Veneta sopra gli Studi di Storia Patria, 1887 (Miscellanea. Monumenti Storici pubblicati dalla R. Deputazione Veneta sopra gli Studi di Storia Patria, serie IV, V).

Sanuto 1887

Marino Sanuto, *I diarii*, edizione a cura di Federico Stefani, Guglielmo Berchet e Nicolò Barozzi, XXI, Venezia 1887.

Donà 1888

Venanzio Donà, *Guida storica, geografica, alpina del cadore*, Venezia, Ferrari, Richmayr e Scozzi, 1888.

Pusterla 1888

Gedeone Pusterla, *S. Nazario Protovescovo di Capodistria. Memorie storiche*, seconda edizione riveduta e corretta, Capodistria, Cobol & Priora, 1888.

Sanuto 1888

Marino Sanuto, *I diarii*, edizione a cura di Federico Stefani, Guglielmo Berchet e Nicolò Barozzi, XXII, Venezia 1888.

Sanuto 1889¹

Marino Sanuto, *I diarii*, edizione a cura di Federico Stefani, Guglielmo Berchet e Nicolò Barozzi, XXIV, Venezia 1889.

Sanuto 1889²

Marino Sanuto, *I diarii*, edizione a cura di Federico Stefani, Guglielmo Berchet e Nicolò Barozzi, XXV, Venezia 1889.

Sanuto 1889³

Marino Sanuto, *I diarii*, edizione a cura di Federico Stefani, Guglielmo Berchet e Nicolò Barozzi, XXVI, Venezia 1889.

da Varazze 1890

Iacopo da Varazze (Jacobus de Voragine), *Legenda Aurea vulgo Historia Lombardica Dicta*, editio tertia, a cura di Johann Georg Theodor Graesse, Vratislaviae, Koebner, 1890.

G. A. D. 1890

G. A. D., *Documenti*, in «La Provincia dell'Istria», XXIV (1890), 20 (16 ottobre), pp. 154-156.

Sanuto 1890¹

Marino Sanuto, *I diarii*, edizione a cura di Federico Stefani, Guglielmo Berchet e Nicolò Barozzi, XXVIII, Venezia 1890.

Sanuto 1890²

Marino Sanuto, *I diarii*, edizione a cura di Federico Stefani, Guglielmo Berchet e Nicolò Barozzi, XXIX, Venezia 1890.

Tedeschi 1890

Paolo Tedeschi, *Artisti istriani poco noti*, in «Archivio storico per Trieste, l'Istria e il Trentino», IV (1890), 2, pp. 118-132.

Pusterla 1891

Gedeone Pusterla, *I rettori di Egida Giustino-poli Capo d'Istria. Cronologie, Elenchi, Genealogie, Note ed Appendice*, Capodistria, Cobol & Priora, 1891.

Sanuto 1891

Marino Sanuto, *I diarii*, edizione a cura di Federico Stefani, Guglielmo Berchet e Nicolò Barozzi, XXX, Venezia 1891.

Molmenti 1891-1892

Pompeo Molmenti, *La patria dei Carpaccio*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», serie VII, tomo III (L della raccolta), dispensa decima (1891-1892), pp. 1521-1525.

Molmenti 1893

Pompeo Molmenti, *Carpaccio, son temps et son oeuvres*, Venice, Ferdinando Ongania, Success. M. Fontana, 1893.

Berenson 1894

Bernard Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index of their Works*, New York-London, G. P. Putnam's Sons, 1894.

Centelli 1894

A[tilio] Centelli, *Giangiorgio Trissino*, in «Nuovo Archivio Veneto», IV, VIII (1894), I, 15, pp. 221-240.

Joppi 1894

Vincenzo Joppi, *Contributo quarto ed ultimo alla Storia dell'Arte del Friuli e alla vita di pittori, scultori, architetti, intagliatori ed orfici friulani dal XIV al XVIII secolo*, Venezia, Deputazione Veneta di Storia Patria, 1894 (Monumenti Storici pubblicati dalla R. Deputazione Veneta di Storia Patria, IV serie, Miscellanea, XII).

Caprin 1895

Giuseppe Caprin, *Alpi Giulie*, Trieste, G. Caprin, 1895.

Berchet 1895

Federico Berchet, *II Relazione Annuale (1894) dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Veneto*, Venezia, Tip. M. S. Fra Compositori Tipografi, 1895.

Omont 1895

Henri Omont, *Journal autobiographique du cardinal Jérôme Aléandre: 1480-1530, publié d'après les manuscrits de Paris et Udine*, Paris, Librairie Klincksieck, 1895.

Ronzon 1896

Antonio Ronzon, *L'indicatore cadorino*, allegato a *Dal Pemo al Peralba. Annuario storico cadorino*, VII, Lodi, Dell'Avo, 1896.

Colvin 1897

Sidney Colvin, *Über einige Zeichnungen des*

Carpaccio in England, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», XVIII (1897), pp. 193-205.

Dorez 1897

Leon Dorez, *Nouvelles recherches sur la bibliothèque du cardinal Girolamo Aleandro*, «Revue des Bibliothèques», VII (1897), pp. 293-304.

Girolamo da Porcia 1897

Girolamo da Porcia, *Descrizione della patria del Friuli fatta nel secolo XVI dal conte Girolamo di Porcia. Pubblicata dal Seminario arcivescovile pel solenne ingresso di Sua Ecc.za Ill.ma e Rev.ma Mons. Pietro Zamburlini alla sede udinese*, Udine, Tipografia del Patronato, 1897.

Ludwig 1897

Gustav Ludwig, *Vittore Carpaccio. I. La Scuola degli Albanesi in Venezia*, in «Archivio Storico dell'Arte», II serie, III (1897), VI, pp. 405-431.

Rocco 1897

Lepido Rocco, *Motta di Livenza e i suoi dintorni*, Treviso, Tip. Lit. Sociale, 1897.

Andrich 1898

Gianluigi Andrich, «*Fabula*» nel Cadore e a Belluno, Torino, Bocca, 1898.

Neumann 1898¹

Wilhelm Neumann, *Aus einem Berichte ddo. 7. October des Professors Dr. W. Neumann an die Central-Commission. I.*, in «Mittheilungen der k.k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale», Neue Folge, XXIV (1898), pp. 106-107.

Neumann 1898²

Wilhelm Neumann, *Aus einem Berichte ddo. 7. October des Professors Dr. W. Neumann an die Central-Commission. II.*, in «Mittheilungen der k.k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der kunst und historischen Denkmale», Neue Folge, XXIV (1898), pp. 160-165.

Paquier 1898

Jules Paquier, *Lettres familières d'Aleandre (1510-1540)*, in «Annales de Saint-Louis des Français», II (1898), 2.

Rossi 1898

Jacopo Rossi, *Ricordo delle due provincie di Belluno e Treviso*, Feltre, Castaldi, 1898.

Vita Genovefae 1898-1899

Vita Genovefae, in *Bibliotheca Hagiographica Latina. Antiquae et mediae aetatis*, I, Bruxellis, Socii Bollandiani, 1898-1899, pp. 498-499.

I recenti acquisti 1899

I recenti acquisti delle RR. Gallerie di Venezia,

in «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», II (1899), 5-6 (maggio-giugno), pp. 101-109.

Jovy 1899-1913

Ernest Jovy, *François Tissard et Jérôme Aléandre. Contribution à l'histoire des origines des études gr ecques en France*, III vol., Vitry-le-François, 1899-1913. Ristampa Genève 1971.

Loeser 1899

Carlo Loeser, *I quadri italiani della Galleria di Stoccarda*, in «L'Arte», II (1899), IV-VII, pp. 159-173.

von Dobschütz 1899

Ernst von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, XVIII, Leipzig 1899 (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, XVIII).

Bibliotheca Hagiographica 1900

Bibliotheca Hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis, II, Bruxellis 1900.

Buzzati 1900

Giulio Cesare Buzzati, *Memorie e documenti intorno ai dipinti di Tiziano Vecellio nella Chiesa Arcidiaconale di Pieve di Cadore e. Nozze Monti-Segato*, Belluno 1900.

Paquier 1900

Jules Paquier, *L'Humanisme et la Réforme, Jérôme Aléandre, de sa naissance a la fin de son séjour à Brindes (1480-1529)*, Paris 1900.

Kristeller 1901

Paul Kristeller, *Andrea Mantegna*, english Edition by Artur Strong, London-New York 1901.

Magni 1901

Basilio Magni, *Storia dell'arte italiana dalle origini al secolo XX*, II, Roma 1901.

Zacchi 1901

Luigi Zacchi, *Notizie storiche del convento di S. Gervasio presso Belluno. Con cenni biografici intorno ad alcuni vescovi ed al papa Gregorio XVI e con molti documenti inediti*, Belluno 1901.

Brentari 1902

Ottone Brentari, *Guida del Cadore e della Valle di Zoldo*, terza edizione, Torino 1902.

Del Bello 1903

[Nicolò] D[el] B[ello], *La casa del pittore e. Studi sulla vita di Vittore Carpaccio*, in «Pagine Istriane», I (1903), 9-10 (novembre-dicembre), pp. 201-208.

Ronzon 1903

Antonio Ronzon, *L'arte nelle chiese cadorine. Nella chiesa Arcidiaconale di Pieve di Cadore*, in «Archivio Storico Cadorino», VI (1903), 2 (febbraio), pp. 18-23.

Silvestri 1903

Emilio Silvestri, *L'Istria*, Vicenza 1903.

Frizzoni 1904

Gustavo Frizzoni, *La pinacoteca Strossmayer nell'Accademia di Scienze ed arti in Agram*, in «L'arte», VII (1904), XI-XII, pp. 425-440.

Majer 1904

Francesco Majer, *Inventario dell'Archivio Comunale di Capodistria*, Capodistria 1904.

Molmenti - Ludwig 1904

Pompeo Molmenti - Gustav Ludwig, *Arte retrospettiva: la patria dei pittori Carpaccio*, in «Emporium», XIX (1904), 110 (febbraio), pp. 111-122.

Caprin 1905

Giuseppe Caprin, *L'Istria Nobilissima*, I, Trieste 1905.

Del Bello 1905¹

[Nicolò] Del Bello, *Capodistria, la Piazza del Comune nel secolo XV*, in «Pagine Istriane», III (1905), 11-12 (novembre-dicembre), pp. 245-264.

Del Bello 1905²

[Nicolò] D[el] B[ello], *Il presunto maestro di Vittore Carpaccio*, in «Pagine Istriane», III (1905), 1 (gennaio), pp. 6-13.

Molmenti 1905

Pompeo Molmenti, *Bibliografia. Un quadro del Carpaccio nel Museo di Berlino*, in «Rassegna d'Arte», V (1905), 10 (ottobre), p. 160.

Schubring 1905

Paul Schubring, *Das Kaiser Friedrich Museum*, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1905.

von Bode 1905¹

Wilhelm [von] Bode, *Carpaccios bestattung Christi im Kaiser Friedrich-Museum*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 26 (1905), pp. 145-147.

von Bode 1905²

Wilhelm [von] Bode, *Erwerbungen am Jahre 1904/1905*, in *Kaiser Friedrich-Museum-Verein zu Berlin - Bericht über des Geschäfts Jahr 1904-1905*, Berlin 1905.

Barbantini 1906

Nino Barbantini, *La Pinacoteca del Comune di Ferrara*, Ferrara 1906.

De Franceschi 1906

Camillo De Franceschi, *Recensioni. Gustavo Ludwig e Pompeo Molmenti. Vittore Carpaccio. La vita e le opere*, in «Archeografo Triestino», III serie, II (1906), pp. 405-407.

Königle Museen 1906

Königle Museen zu Berlin. Beschr eibendes Verzeichniss der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum, sechste Auflage, Berlin 1906.

Ludwig - Molmenti 1906
Gustav Ludwig - Pompeo Molmenti, *Vittore Carpaccio. La vita le opere*, Milano 1906.

G. Rosenthal - L. Rosenthal 1906
Gabrielle Rosenthal - Léon Rosenthal, *Carpaccio*, Paris 1906.

Venturini 1906
Domenico Venturini, *Guida storica di Capodistria*, Capodistria 1906.

Botteon 1907
Vincenzo Botteon, *Un documento prezioso riguardo alle origini del vescovado di Ceneda e la serie dei vescovi cenedesi corredata e documentata*, Conegliano 1907.

Caprin 1907
Giuseppe Caprin, *L'Istria Nobilissima*, II, Trieste 1907.

Frizzoni 1907
Gustavo Frizzoni, *Le Gallerie dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo 1907 (Collezione di Monografie illustrate, V serie, Raccolte d'Arte, 4).

Frova 1907¹
Arturo Frova, *Chiese gotiche cadorine*, in «Rassegna d'Arte», VII (1907), 1 (gennaio), pp. 10-14.

Frova 1907²
Arturo Frova, *Chiese gotiche cadorine*, in «Rassegna d'Arte», VII (1907), 2 (febbraio), pp. 23-26.

Lorenzoni 1907
Antonio Lorenzoni, *Cadore*, Bergamo 1907 (Italia artistica, 33).

Ludwig - Molmenti 1907
Gustav Ludwig - Pompeo Molmenti, *The Life and Works of Vittorio Carpaccio*, translated by Robert H. Hobart Cust, London 1907.

Ricci 1907
Corrado Ricci, *La Pinacoteca di Brera*, Bergamo 1907.

L. Venturi 1907
Lionello Venturi, *Le origini della pittura veneziana (1300-1500)*, Venezia 1907.

Verzeichniss 1907
Verzeichniss der Gemäldesammlung im Königlichen Museum der bildenden Künste zu Stuttgart, Stuttgart 1907.

Bywater 1908
Ingram Bywater, *The Erasmian pronunciation of Greek and its precursors: Jérôme Aléandre, Aldus Manutius, Antonio of Lebrixa*, London 1908.

Frova 1908
Arturo Frova, *Chiese gotiche cadorine*, in «Rassegna d'Arte», VIII (1908), 2 (febbraio), pp. 54-59.

Fry 1908
Roger Fry, *A genre Painter and his Critics*, in «The Quarterly Review», 415 (1908 April), pp. 491-504.

Malaguzzi Valeri 1908
Francesco Malaguzzi Valeri, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*, cenno storico di Corrado Ricci, Bergamo 1908.

Crowe - Cavalcaselle 1909
Joseph Archer Crowe - Giovan Battista Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy from the II to XVI Century*, III, *The Florentine, Umbrian and Sienese Schools of the XV Century*, Edited by Edward Hutton, London-New York 1909.

Posse 1909
Hans Posse, *Königliche Museen zu Berlin. Die Gemäldegalerie Kaiser-Friedrich-Museums*, Berlin 1909.

von Bode 1909
Wilhelm [von] Bode, *Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin*, IV, Berlin 1909.

Alisi 1910
Antonio Alisi, *La chiesa e il convento di S. Anna in Capodistria: un museo d'arte*, Capodistria 1910 (firmato Italo Sennio).

Borenus 1910
Tancred Borenus, *Un disegno di Benedetto Carpaccio (a proposito della Mostra di Capodistria)*, in «Rassegna d'Arte», X (1910), 11 (novembre), p. 182.

Feruglio 1910
Giuseppe Feruglio, *Guida Turistica del Cadore, Zoldano ed Agordo*, Tolmezzo 1910.

Frova 1910
Arturo Frova, *Nuove note d'arte cadorina. Nella Valle di Zoldo*, in «Rassegna d'Arte», X (1910), 4 (aprile), pp. 55-57.

Ludwig - Molmenti 1910
Gustav Ludwig - Pompeo Molmenti, *Vittore Carpaccio. La vie et l'oeuvre du peintre*, ouvrage traduit par H.-L. de Perera, Paris 1910.

Majer 1910
Francesco Majer, *Benedetto Carpaccio*, in «Pagine Istriane», VIII (1910), 6-9 (giugno-settembre), pp. 38-41.

Portole 1910
Portole, *Pfarrkirche, Gemälde*, in «Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Er-

forschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale», III serie, IX (1910), 11, col. 586.

Prima Esposizione 1910¹
Prima Esposizione Provinciale Istriana, catalogo della mostra (Capodistria, maggio-settembre 1910), Capodistria 1910.

Prima Esposizione 1910²
Prima Esposizione Provinciale Istriana, catalogo della mostra (Capodistria, maggio-settembre 1910), seconda edizione, Capodistria 1910.

Ziliotto 1910
Baccio Ziliotto, *Capodistria*, Trieste 1910.

Borenus 1910-1911
Tancred Borenus, *A Sacra Conversazione in the Hermitage*, in «The Burlington Magazine», XVIII (1910-1911), pp. 209-210.

Perin 1911
D. F. P. [Floriano Perin], *Dal Cadore. Pozzale*, in «L'Amico del Popolo», III (1911), 44 (29 ottobre), p. 2.

Phillips 1911
Claude Phillips, *An Unrecognised Carpaccio*, in «The Burlington Magazine», XIX (1911), pp. 144-152.

Botteon 1912
Vincenzo Botteon, *Gli stemmi dei vescovi nell'Aula Civica di Ceneda. Studio araldico storico*, Vittorio 1912.

Crowe - Cavalcaselle 1912
Joseph Archer Crowe - Giovanni Battista Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy [...]*, 3 voll., Edited by Tancred Borenus, London 1912.

Ricci 1912
[Corrado Ricci], *Elenco dei quadri dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo 1912.

Fogolari 1912
Gino Fogolari, *Ricordi nella pittura veneziana del vecchio campanile di S. Marco*, in «Rassegna d'Arte», XII (1912), 4-5 (aprile-maggio), pp. 49-58.

Ferro - Giomo 1912
Luigi Ferro - Giuseppe Giomo, *Archivio antico della comunità cadorina. Inventario*, Venezia 1912.

von Hadeln 1912¹
Detlev von Hadeln, *ad vocem «Carpaccio, Benedetto»*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart*, VI, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, herausgegeben von Ulrich Thieme, Leipzig 1912, p. 35.

von Hadeln 1912²

Detlev von Hadeln, *ad vocem* «Carpaccio, Vittore», in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart*, VI, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, herausgegeben von Ulrich Thieme, Leipzig 1912, pp. 35-38.

Borenus 1913

Tancred Borenus, *Two Unknown Carpaccios*, in «The Burlington Magazine», XXIII (1913), p. 127.

Frova 1913

Arturo Frova, *Di alcuni dipinti nella chiesa di S. Lorenzo a Selva di Cadore*, in «Rassegna d'Arte», XIII (1913), 7 (luglio), pp. 113-117.

Malaguzzi Valeri 1913

Francesco Malaguzzi Valeri, *Un quadro del Carpaccio perduto*, in «Rassegna d'Arte», XIII (1913), 4 (aprile), p. 72.

Nella Basilica 1913

Nella Basilica di San Giusto, in «L'Osservatore Triestino», CXXIX (1913), 162 (17 luglio), pp. 1-2.

Fogolari 1914

Gino Fogolari, *Artisti lombardi del primo Cinquecento che operano nella Venezia. Francesco da Milano*, in «Rassegna d'Arte», I (1914), I, pp. 26-33.

Stainer 1914

John Stainer, *The Music of the Bible with some Account of the Development of modern musical Instruments from ancient Types*, New York 1914.

Franceschini 1915

Giovanni Franceschini, *Arte retrospettiva: Italia insegna (Gioielli d'arte nostrana in terre redente)*, in «Emporium», XLII (1915), 250 (ottobre), pp. 278-296.

Giehlow 1915

Karl Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses», XXXII (1915), 1, pp. 1-232.

Planiscig 1915

Leo Planiscig, *Denkmale der Kunst in den südlichen Kriegsgebieten. Isonzo-Ebene. Istrien. Dalmatien. Südtirol*, Wien 1915.

A. Venturi 1915

Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII, *La pittura del Quattrocento*, IV, Milano 1915.

Berenson 1916¹

Bernard Berenson, *L'enigma della "Gloria di S. Orsola" del Carpaccio*, in «Rassegna d'Arte antica e moderna», III (1916), I (gen-

naio), pp. 1-8 (ristampa in *The Study and Criticism of Italian Art. Third Series*, London 1916, pp. 124-136).

Berenson 1916²

Bernard Berenson, *Una Madonna carpaccesca a Berlino*, in «Rassegna d'Arte antica e moderna», III (1916), VI (giugno), pp. 123-129 (ristampa in *The Study and Criticism of Italian Art. Third Series*, London 1916, pp. 137-147).

Berenson 1916³

Bernard Berenson, *Venetian Painting in America. The fifteenth Century*, New York 1916.

Millet 1916

Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XVI^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916.

Planiscig - Folnesic 1916

Leo Planiscig - Hans Folnesic, *Bau-und Kunstdenkmale des Küstenlandes: Aquileja, Görz, Grado, Triest, Capo d'Istria, Muggia, Pirano, Parenzo, Rovigno, Pola, Veglia, etc.*, Wien 1916.

Elenco 1918

Elenco degli edifici monumentali e degli oggetti d'arte di Trieste, Istria e Fiume, Roma 1918.

Fogolari 1918

Gino Fogolari, *II. Protezione degli oggetti d'arte. Relazione sull'opera della Sovrintendenza alle Gallerie e agli oggetti d'arte del Veneto per difendere gli oggetti d'arte dal pericolo della guerra*, in «Bollettino d'Arte», XII (1918), 9-12 (settembre-dicembre), pp. 185-220.

Berenson 1919

Bernard Berenson, *Dipinti veneziani in America*, traduzione di Guido Cagnola, Milano 1919.

Musner 1921

Giovanni Musner, *Benedetto Carpaccio*, in «Arte Cristiana», IX (1921), 12 (dicembre), pp. 354-364.

Akademijska Galerija 1922

Akademijska Galerija Strossmayerova, a cura di Petar Knoll, sesta edizione, Zagreb 1922.

Fiocco 1923

Giuseppe Fiocco, *Piccoli maestri. I. Lattanzio da Rimini*, in «Bollettino d'Arte», II serie, II (1923), II, pp. 363-370.

Gilles de la Tourette 1923

François Gilles de la Tourette, *L'Orient et les peintres de Venise*, Paris 1923.

Catalogo 1924

Catalogo illustrato della prima esposizione d'arte antica. 1^a sezione: sec. XIV-XV-XVI, catalogo della mostra (Trieste 1924), a cura di Antonio Morassi, prefazione di Antonio Morassi, Trieste 1924.

Domino 1924

Ignazio Domino, *Il Civico Museo di Storia ed Arte di Capodistria*, Padova 1924 (sul frontespizio 1923).

Tamara 1924

Attilio Tamara, *Storia di Trieste*, 2 voll., Roma 1924.

Hausenstein 1925

Wilhelm Hausenstein, *Das Werk des Vittore Carpaccio*, Stuttgart-Berlin-Leipzig, 1925.

Tietze Conrat 1925

Erica Tietze Conrat, *Von Dürer zu Carpaccio, Die Graphischen Kunst*, in «Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst», supplemento a «Die Graphischen Künste», XI-VIII (1925), 1, p. 11.

von Hadeln 1925

Detlev von Hadeln, *Venezianische Zeichnungen des Quattrocento*, Berlin 1925.

Alisi 1926

[Antonio Alisi], *Guida ricordo del Museo Civico di Capodistria*, Capodistria 1926.

Brognoli 1826

Paolo Brognoli, *Nuova Guida per la città di Brescia*, Brescia, Federico Nicoli-Cristiani.

De Kunert 1926

Silvio De Kunert, *Il pittore Antonio Rosso di Cadore*, in «Rivista mensile della città di Venezia», V (1926), 9 (settembre), pp. 393-419.

De Pisis 1926

Filippo De Pisis, *Opere d'arte nei paesi del Cadore. Il Carpaccio di Pozzale*, in «La Gazzetta di Venezia», 184 (1926), 244 (1 settembre), p. III.

A. Venturi 1926

Adolfo Venturi, *La "Fuga in Egitto" di Antonello da Messina*, in «L'Arte» XXIX (1926), pp. 121-123.

A. Coletti 1927

Antonio Coletti, *Le due opere tizianesche nella autorevole parola del sen. Venturi*, in «Il Gazzettino», 19 agosto 1927, p. 3.

De Kunert 1927

Silvio De Kunert, *Aggiunta alla nota sul pittore Antonio Rosso di Cadore*, in «Rivista mensile della città di Venezia», VI (1927), 1 (gennaio), pp. 27-29.

Nicodemi 1927

[Giorgio Nicodemi], *La Pinacoteca Tosio e Martinengo*, Bologna 1927.

Paschini 1927

Pio Paschini, *Due vescovi di Urbino nella prima metà del Cinquecento*, in «Studia Picensa», III (1927), pp. 201-208.

A. Venturi 1927

Adolfo Venturi, *Tiziano nel Cadore. Il Pordeone nella Raccolta Giovanelli. Lorenzo Lotto nella Galleria di Venezia*, in «Vita Artistica», II (1927), 10 (ottobre), pp. 185-190.

Gärtner 1928

Gino Gärtner, *La Basilica di San Giusto*, Trieste 1928 (La Cartella - Raccolta di monografie sull'arte della regione Giulias, Gruppo IV, 2).

Incontrera 1928

Oscar Incontrera, *Guida storico-artistica della basilica di San Giusto di Trieste*, Trieste 1928.

Podreider 1928

Fanny Podreider, *Storia dei tessuti d'arte in Italia*, Bergamo 1928.

Alisi 1929¹

Antonio Alisi, *Benedetto e Vittore Carpaccio*, Capodistria [1929].

Alisi 1929²

Antonio Alisi, *Il Carpaccio e le nostre ricchezze artistiche*, in «Il Piccolo della Sera», nuova serie, 45, VII (1929), 3005 (30 luglio), p. 2 (firmato I[talo] S[ennio]).

Da Ronco 1929¹

Pietro Da Ronco, *L'Arcidiaconato e gli Arcidiaconi del Cadore. I. La pieve di Cadore*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», I (1929), 1 (gennaio-febbraio), pp. 8-11.

Da Ronco 1929²

Pietro Da Ronco, *L'Arcidiaconato e gli Arcidiaconi del Cadore*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», I (1929), 5 (settembre-ottobre), pp. 60-62.

Ridolfi 1929

Roberto Ridolfi, *La biblioteca del cardinale Niccolò Ridolfi (1501-1550). Nuovo contributo di notizie e di documenti*, in «La Bibliofilia», XXXI (1929), 5 (maggio), pp. 173-193.

Tietze Conrat 1929

Erica Tietze Conrat, *Beitrag zu Italien und Dürer*, in «Mitteilungen der Gesellschaft für Vielfältigende Kunst», supplemento a «Die Graphischen Künste», LII (1929), 2/3, pp. 46-48.

Da Ronco 1930¹

Pietro Da Ronco, *L'Arcidiaconato e gli Arcidiaconi del Cadore*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», II (1930), 7 (gennaio-febbraio), pp. 91-93.

Da Ronco 1930²

Pietro Da Ronco, *L'Arcidiaconato e gli Arcidiaconi del Cadore*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», II (1930), 8 (marzo-aprile), pp. 104-106.

Da Ronco 1930³

Pietro Da Ronco, *L'Arcidiaconato e gli Arcidiaconi del Cadore*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», II (1930), 9 (maggio-giugno), pp. 122-125.

Da Ronco 1930⁴

Pietro Da Ronco, *L'Arcidiaconato e gli Arcidiaconi del Cadore*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», II (1930), 10 (luglio-agosto), pp. 139-141.

Da Ronco 1930⁵

Pietro Da Ronco, *L'Arcidiaconato e gli Arcidiaconi del Cadore*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», II (1930), 11 (settembre-ottobre), pp. 155-156.

De Kunert 1930

Silvio De Kunert, *Affreschi di chiesette nel Bellunese*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», II (1930), 12 (novembre-dicembre), pp. 161-165.

Ricci 1930

[Corrado Ricci], *Accademia Carrara in Bergamo. Elenco dei quadri*, [Bergamo] 1930.

Semi 1930

Francesco Semi, *Capodistria. Guida storica e artistica con illustrazioni*, Capodistria 1930.

Mayer 1931

M. [A. L. Mayer], *Ein neues Carpaccio - Buch*, in «Pantheon», IV, VIII (1931), 9 (Settembre), p. 394.

Un'iniziativa 1931

Un'iniziativa di Capodistria per i quattro dipinti del Carpaccio, in «Il Piccolo della Sera», nuova serie, IX (1931), 3689 (15 ottobre), p. 2.

L. Venturi 1930

Lionello Venturi, *Contributi a Carlo Crivelli, a Vittore Carpaccio*, in «L'Arte», nuova serie, XXXIII (1930), I, IV (luglio), pp. 384-395.

Brizio 1931

Anna Maria Brizio, *Bibliografia dell'arte italiana. Fiocco G., Carpaccio*, in «L'Arte», nuova serie, XXXIV (1931), II, IV (luglio), p. 366.

De Kunert 1931

Silvio De Kunert, *Nuova giunta sulla nota su Antonio Rosso*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», III (1931), 18 (novembre-dicembre), pp. 260-262.

Fiocco 1931¹

Giuseppe Fiocco, *Carpaccio*, Roma [1931].

Fiocco 1931²

Giuseppe Fiocco, *Le pitture di Vittore Carpaccio per l'organo del Duomo di Capodistria*, in «Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria», XLII (1931), pp. 221-239.

Grabar 1931

André Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe*, Prague 1931 (Seminarium Kondakovianum).

Pinetti 1931

Angelo Pinetti, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. I. Provincia di Bergamo*, Roma 1931.

von Bode 1931

[Wilhelm von Bode] *Staatliche Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichniss der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und deutschen Museum*, nona edizione, Berlin 1931.

Alisi 1932¹

Antonio Alisi, *Il duomo di Capodistria*, Roma 1932.

Alisi 1932²

Antonio Alisi, *Il Palazzo Pretorio, la Loggia, il Municipio di Capodistria*, Bolzano [1932].

Berenson 1932

Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the principal Artists and their Works, with an Index of Places*, Oxford 1932.

De Franceschi 1932

C[amillo] D[e] F[ranceschi], *A proposito delle pitture di Vittore Carpaccio per l'organo del Duomo di Capodistria*, in «Atti e memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria», XLIV (1932), pp. 331-333.

De Kunert 1932

Silvio De Kunert *Affreschi di chiese nel bellunese*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», IV (1932), 21 (maggio-giugno) p. 308-310.

Fiocco 1932

Giuseppe Fiocco, *Nuovi documenti intorno a Vittore Carpaccio*, in «Bollettino d'Arte», III serie, XXVI (1932), III (settembre), pp. 115-127.

Fogolari 1932

Gino Fogolari, *Prè Sebastiano Bastiani suo padre Lazzaro e il Carpaccio*, in «Rivista di Venezia», XI (1932), 7 (luglio), pp. 279-296.

Longhi 1932

Roberto Longhi, *Per un catalogo delle opere di Vittore Carpaccio*, in «Vita Artistica. Studi d'Arte», III (1932), 1 (gennaio-febbraio), pp. 4-13 (ripubblicato in *'Me pinxit' e quesiti caravaggeschi. 1928-1934*, Firenze 1968, pp. 75-79).

- Morassi 1932
Antonio Morassi, *La Regia Pinacoteca di Brera*, Roma 1932.
- Moschetti 1932
Andrea Moschetti, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale MCMXV-MCMXVIII*, Venezia 1932.
- Protti 1932
Rodolfo Protti, *Giuseppe Fiocco - Carpaccio* [recensione], in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», IV (1932), 21 (maggio-giugno), p. 320.
- Semi 1932
Francesco Semi, *Cronache istriane. I quadri di Carpaccio scoperti a Capodistria*, in «Emporium», LXXV (1932), 445 (gennaio), pp. 51-53.
- Stolz 1933
Ewald Stolz, *Das Pest patronat des heiligen Rochus und das Konzil von Konstanz*, in «Theologisch-praktische Quartalsschrift», LXXXVI (1933), pp. 57-66.
- Da Ronco 1934
Pietro Da Ronco, *Note in aggiunta alla storia dell'arcidiaconato cadorino*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», VI (1934), 35 (settembre-ottobre), pp. 565-584.
- Fiocco 1934
Giuseppe Fiocco, *New Carpaccios in America*, in «Art in America», XXII (1934), 4 (Ottobre), pp. 113-118.
- Protti 1934
Rodolfo Protti, *Stefano Ticozzi*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», VI (1934), 35 (settembre-ottobre), pp. 573-574.
- Semi 1934
Francesco Semi, *Il duomo di Capodistria*, Parenzo 1934.
- van Marle 1934
Raimon van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, XV, The Hague 1934.
- Camerini 1925
Paolo Camerini, *Piazzola*, Milano 1925.
- Catalogo 1935
Catalogo della R. Piancoteca di Brera, a cura di Ettore Modigliani, Milano 1935.
- Da Ronco 1935¹
Pietro Da Ronco, *Le quattro chiese intitolate alla Madonna della Difesa*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», VII (1935), 38 (marzo-aprile), pp. 630-633.
- Da Ronco 1935²
Pietro Da Ronco, *Le quattro chiese intitolate alla Madonna della Difesa*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», VII (1935), 39 (maggio-giugno), pp. 647-649.
- Da Ronco 1935³
Pietro Da Ronco, *Le quattro chiese intitolate alla Madonna della Difesa*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», VII (1935), 40 (luglio-agosto), pp. 664-667.
- Da Ronco 1935⁴
Pietro Da Ronco, *Le quattro chiese intitolate alla Madonna della Difesa*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», VII (1935), 41 (settembre-ottobre), pp. 679-682.
- Da Ronco 1935⁵
Pietro Da Ronco, *Le quattro chiese intitolate alla Madonna della Difesa*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», VII (1935), 42 (novembre-dicembre), pp. 700-702.
- Protti 1935
Rodolfo Protti, *Un grande bibliofilo e l'ex libreria di Tiziano*, in «Gazzetta di Venezia», CXCIV (1935), 15 (15 gennaio), p. III.
- Santangelo 1935
Antonino Santangelo, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. V. Provincia di Pola*, Roma 1935.
- Semi 1935
Francesco Semi, *L'arte in Istria*, prefazione di Giuseppe Fiocco, in «Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria», XLII (1935), I-II, pp. 21-121.
- Staedel 1935
Else Staedel, *Ikongraphie der Himmelfahrt Mariens*, Leipzig-Strassburg-Zürich 1935.
- Berenson 1936
Bernard Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Italian translation by Emilio Cecchi, Milan 1936.
- Da Ronco 1936
Pietro Da Ronco, *L'arcidiaconato e gli arcidiaconi del Cadore con note illustrative dell'antica storia ecclesiastica della regione*, Venezia 1936.
- Ragghianti 1936
Carlo Ludovico Ragghianti, *Revisioni. III. Due disegni del Carpaccio*, in «La Critica d'Arte», I (1936), VI (dicembre), pp. 277-280.
- van Marle 1936¹
Raimon van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, XVIII, The Hague 1936.
- van Marle 1936²
Raimon van Marle, *Two carpaccesque Panels in the National Gallery*, in «The Burlington Magazine», LXIX (1936) CDII (September), pp. 130-133.
- Fabbiani 1937
Giovanni Fabbiani, *Saggio di bibliografia cadorina*, Feltre 1937.
- Semi 1937
Francesco Semi, *L'arte in Istria*, prefazione di Giuseppe Fiocco, Pola 1937.
- Mercati 1938
Giovanni Mercati, *Codici latini Pico Grimani Pio e di altra biblioteca ignota del secolo XVI esistenti nell'Ottoboniana e i codici greci Pio di Modena. Con una digressione per la storia dei codici di S. Pietro in Vaticano*, Città del Vaticano 1938.
- Bottari 1939
Stefano Bottari, *Antonello da Messina*, Messina-Milano 1939.
- Byam Shaw 1939
James Byam Shaw, *Benedetto Carpaccio*, in «Old Master Drawings. A quarterly Magazine for Students and Collectors», XVIII (1939), 53 (June) p. 5.
- Fabbiani 1939
Giovanni Fabbiani, *Saggio di bibliografia cadorina*, Feltre 1939.
- Fiocco 1939
Giuseppe Fiocco, *Giovanni Antonio Pordenone*, Pordenone 1939.
- Maurino 1939
Antonio Maurino, *Chi fu verosimilmente il primo biografo di S. Rocco: il patrizio piacentino Gottardo Pallastrelli*, in «Bollettino Storico Piacentino», XXXIV (1939), 3-4 (luglio-dicembre), pp. 92-109.
- Schneider 1939
Artur Schneider, *Katalog Strossmayerove Galerije. I. Talijanske slikarske škole*, Zagreb 1939.
- Hartt 1940
Frederick Hartt, *Carpaccio's Meditation of the Passion*, in «The Art Bulletin», XII (1940), 1 (March), pp. 25-35.
- S. Rossi 1940
Silvia Rossi, *L'Assunzione di Maria nella storia dell'arte cristiana*, Napoli 1940.
- Duveen 1941
Duveen Pictures in Public Collections of America. A Catalogue Raisonné with three hundred Illustrations of Paintings by the Great Masters, which have passed through the House of Duveen. New York 1941.
- Gaggia 1941
Mario Gaggia, *Qualche documento inedito sui pittori Antonio e Marco Rosso*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», XIII (1941), 75 (luglio-agosto), pp. 1279-1281.

Preliminary 1941

Preliminary Catalogue of Paintings and Sculpture. Descriptive List with Notes. National Gallery of Art, Washington (D. C.) 1941.

Serena 1940-1941

Augusto Serena, *Lo storico del Cadore. Per la edizione postuma della sua storia*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali e Letterarie», 1940-1941, C (1940-1941), II, , pp. 67-80.

Fiocco 1942

Giuseppe Fiocco, *Carpaccio*, Milano 1942.

National Gallery 1942

National Gallery of Art. Book of Illustrations, Washington (D. C.) 1942.

Lorenzetti 1943

Giulio Lorenzetti, *I due nuovi Carpaccio. I santi Sebastiano e Pietro Martire del Museo Correr di Venezia*, in «Emporium», XLIX, XCVIII (1943), 583, 7 (luglio), pp. 3-13.

B. Maier 1943

Bruno Maier, *Le pitture di Vittore Carpaccio a Capodistria*, in «La Porta Orientale», XIII (1943), 7-12 (luglio-dicembre), pp. 169-177.

Paschini 1943

Pio Paschini, *Domenico Grimani cardinale di San Marco* (†1523), Roma 1943.

Fabbiani 1944

G[iovanni] F[abbiani], *A proposito della Historia di G. A. Barnabò*, in «Il Cadore», IV (1944), 1 (gennaio-febbraio), p. 20.

B. Maier 1944

Bruno Maier, *Le pitture di Vittore Carpaccio a Capodistria*, Trieste 1944.

Tietze - Tietze Conrat 1944

Hans Tietze - Erica Tietze Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, New York 1944.

Lo Stilita 1945

Lo Stilita, *Ritorno del Carpaccio*, in «Lettere ed Arti», I (1945), 1 (settembre), pp. 29-34.

Pallucchini 1945

Rodolfo Pallucchini, *Cinque secoli di pittura veneta*, catalogo della mostra (Venezia 1945), Venezia 1945.

Longhi 1946

Roberto Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946.

Pallucchini 1946¹

Rodolfo Pallucchini, *I capolavori dei Musei Veneti*, catalogo della mostra (Venezia 1946), Venezia 1946.

Pallucchini 1946²

Rodolfo Pallucchini, *I capolavori dei Musei Veneti*, catalogo illustrato della mostra (Venezia 1946), Venezia 1946.

di Carpegna 1947

Nolfo di Carpegna, *Il restauro dei Carpaccio di S. Giorgio degli Schiavoni*, in «Arte Veneta», I (1947), 1 (gennaio-marzo), pp. 66-68.

Fabbiani 1947¹

Giovanni Fabbiani, *Breve storia del Cadore*, Feltre 1947.

Fabbiani 1947²

Giovanni Fabbiani, *Documenti per la storia cadarina degli anni 1508-1511. I. Le informazioni di Vecellio Vecelli*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», XVIII (1947), 98-99 (gennaio-giugno), pp. 19-26.

Fabbiani 1947³

Giovanni Fabbiani, *Documenti per la storia cadarina degli anni 1508-1511. Le informazioni di Vecellio Vecelli*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», XVIII (1947), 100 (luglio-settembre), pp. 35-38.

Fabbiani 1947⁴

Giovanni Fabbiani, *Documenti per la storia cadarina degli anni 1508-1511. II. La Cronaca di Matteo Palatini*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», XVIII (1947), 101 (ottobre-dicembre), pp. 57-67.

Istriano 1947

Istriano, *Benedetto Carpaccio nell'Istria*, in «Vernice. Cronache d'Arte», II (1947), 9 (marzo), p. 6.

Di Stolfi 1948

Liberato Di Stolfi, *La morte e l'assunzione di Maria SS.ma nell'arte*, in *Atti del Congresso Nazionale Mariano dei Frati Minori d'Italia* (Roma, 29 aprile - 3 Maggio 1947), Roma 1948, pp. 161-193 (Studia Mariana, 1).

Fiocco 1948

Giuseppe Fiocco, *Un'opera giovanile del Morretto*, in «Bollettino d'Arte», IV serie, XXXIII (1948), IV (ottobre-dicembre), pp. 330-334.

Mariacher - Pignatti 1949

Giovanni Mariacher - Terisio Pignatti, *Catalogo della Quadreria del Civico Museo Correr*, Venezia 1949.

Mostra 1949

Mostra del restauro di monumenti e opere d'arte danneggiate dalla guerra nelle Tre Venezie, catalogo della mostra ([Venezia 1949]), a cura di Michelangelo Muraro, Venezia, 1949.

Paintings 1949

Paintings and Sculpture from the Mellon Collection, Washington (D. C.) 1949.

Santangelo 1949

Antonino Santangelo, *ad vocem* «L'iconografia dell'Assunzione», in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, IV, Roma 1949, pp. 68-69.

Basilio 1950

Oreste Basilio, *Arte Provinciale a Capodistria*, in «L'Arena di Pola», VI (1950), 152, 730 (13 settembre), p. 3.

Chiarelli 1950

Francesco Chiarelli, *Brevi notizie riguardanti il pittore Antonio Rosso*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», XXI (1950), 113 (ottobre-dicembre), pp. 85-87.

Fiocco 1950

Giuseppe Fiocco, *Prefazione*, in *Mostra d'Arte Antica. Dipinti della provincia di Belluno dal XIV al XVI secolo*, catalogo della mostra (Belluno 1950), prefazione di Giuseppe Fiocco, schede di Francesco Valcanover, Belluno 1950, pp. 7-12.

Galetti - Camesasca 1950

Ugo Galetti - Ettore Camesasca, *Enciclopedia della pittura italiana*, I, Milano 1950.

B. Maier 1950

Bruno Maier, *Benedetto Carpaccio*, in «Pagine Istriane», nuova serie, I (1950), 4 (1 novembre), pp. 93-102.

Mostra d'Arte 1950

Mostra d'Arte Antica. Dipinti della provincia di Belluno dal XIV al XVI secolo, catalogo della mostra (Belluno 1950), prefazione di Giuseppe Fiocco, schede di Francesco Valcanover, Belluno 1950.

Mostra storica 1950

Mostra storica dei pittori istriani. Catalogo, catalogo della mostra (Trieste, 6-24 settembre 1950), presentazione di Decio Gioseffi, Trieste 1950.

Popham - Pouncey 1950

Arthur Evan Popham - Philip Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The fourteenth and fifteenth Centuries*, II voll., London, 1950.

Alisi 1951

Antonio Alisi, *Pittori capodistriani del Rinascimento*, in «Ateneo Veneto», CXLII, 135 (1951), 1 (gennaio-giugno), pp. 7-12.

Fabbro 1951

Celso Fabbro, *Notizie storiche sul casato dei Vecellio*, in *Mostra dei Vecellio*, catalogo della mostra (Belluno, agosto-settembre 1951), a cura di Francesco Valcanover, Belluno 1951, pp. III-IX.

Fiocco 1951

Giuseppe Fiocco, *Introduzione*, in *Mostra dei Vecellio*, catalogo della mostra (Belluno, agosto-settembre 1951), a cura di Francesco Valcanover, Belluno 1951, pp. 5-13.

Maschietto 1951

Angelo Maschietto, *La Chiesa cattedrale. Nel XIII Centenario della Traslazione del Corpo di S. Tiziano Vescovo della città di Oderzo*, Vittorio Veneto 1951. Estratto da «Bollettino Ecclesiastico della diocesi di Vittorio Veneto», 39 (1951), 8 (luglio).

Mostra dei Vecellio 1951

Mostra dei Vecellio, catalogo della mostra (Belluno, agosto-settembre 1951), a cura di Francesco Valcanover, Belluno 1951.

Paschini 1951

Pio Paschini, *Eresia e riforma cattolica al confine orientale d'Italia*, Roma 1951.

Valcanover 1951

Francesco Valcanover, *La mostra dei Vecellio*, in «Arte Veneta», V (1951), pp. 201-208.

Fiocco 1951-1952

Giuseppe Fiocco, *Cadore Friuli*, in «Ce fastu?», XXVII-XXVIII (1951-1952), pp. 6-11.

De Lotto 1952

Enrico De Lotto, *Cenni storici intorno alle principali opere d'arte in Cadore*, in *Mostra fotografica delle opere d'arte del Cadore*, catalogo della mostra (Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità Cadorina, 7-30 agosto 1952), a cura del Circolo Artistico del Cadore, [Belluno] 1952, pp. 9-16.

Kaftal 1952

George Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952.

Mostra fotografica 1952

Mostra fotografica delle opere d'arte del Cadore, catalogo della mostra (Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità Cadorina, 7-30 agosto 1952), a cura del Circolo Artistico del Cadore, [Belluno] 1952.

Suida 1952

William E. Suida, *Catalogue of the Kress Collection of Italian Paintings and Sculpture. The William Rockhill Nelson Gallery of Art and Mary Atkins Museum of Fine Arts*, Kansas City (MO) 1952.

Valcanover 1952

Francesco Valcanover, *Introduzione*, in *Mostra fotografica delle opere d'arte del Cadore*, catalogo della mostra (Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità Cadorina, 7-30 agosto 1952), a cura del Circolo Artistico del Cadore, [Belluno] 1952, pp. 5-8.

Vertova 1952

Luisa Vertova, *Carpaccio*, Milano-Firenze 1952 (Astra-Arengarium. Collection de Monographies d'Art. Peintres, 5).

500 Jahre 1953

500 Jahre venezianische Malerei. Hundert Gemälde der venezianischen Malerei von Bellini bis Tiepolo, catalogo della mostra (Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, 2. Maj - 19. Juli 1953), Schaffhausen 1953.

Biasuz 1953

Giuseppe Biasuz, *Mostra fotografica delle opere d'arte del Cadore*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», XXIV (1953), 122 (gennaio-marzo), p. 22.

Chiarelli 1953

Francesco Chiarelli, *Un quadro di Antonio Rosso*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», XXIV (1953), 122 (gennaio-marzo), pp. 22-23.

Coletti 1953

Luigi Coletti, *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara 1953.

De Venetiaanse 1953

De Venetiaanse Meesters, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum, 26 luglio - 11 ottobre 1953), introduzione di Rodolfo Pallucchini, Amsterdam 1953.

Fabbro 1953

Celso Fabbro, *Documenti editi e inediti su Tiziano e la famiglia Vecellio conservati nella casa di Tiziano a Pieve di Cadore*, in «Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore», XXIV (1953), 123 (aprile-giugno), pp. 29-32.

Fiocco 1953

Giuseppe Fiocco, *Profilo di Francesco Vecellio*, in «Arte Veneta», VII (1953), pp. 39-48.

Fischer - Sthyr 1953

Erik Fischer - Jørgen Sthyr, *Seks aarhundreders europæisk tegnekunst: udvalgte arbejder fra Den kgl. Kobberstiksamling*, København 1953.

Giollo 1953

Ricciotti Giollo, *Lo stato attuale del Civico Museo di Capodistria*, in «Pagine Istriane», nuova serie, IV (1953), 16 (dicembre), pp. 37-40.

La Peinture 1953

La Peinture Vénitienne, catalogo della mostra (Bruxelles Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 16 octobre 1953 - 10 janvier 1954), Bruxelles [1953?].

Pototschnig 1953

Umberto Pototschnig, *Le Regole della Magnifica Comunità Cadorina*, Milano 1953.

Suida 1953

William E. Suida, *Paintings and Sculpture of the Samuel H. Kress Collection. Philbrook Art Center, Tulsa (OK) 1953*.

Meyer 1954

Kathi Meyer, *St. Job as a Patron of Music*, in «The Art Bulletin» XXXVI (1954), 1 (March), pp. 21-31.

Padovani 1954

Corrado Padovani, *La critica d'arte e la pittura ferrarese*, Rovigo 1954.

Pellegrini 1954¹

Giovanni Battista Pellegrini, *Cadore preromano e romano*, «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», XXV (1954), 126 (gennaio-marzo), pp. 7-10.

G. B. Pellegrini 1954²

Giovanni Battista Pellegrini, *Cadore preromano e romano*, «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», XXV (1954), 127-128 (aprile-settembre), pp. 39-53.

Saponaro 1954

Francesco Saponaro, *Il cardinale Girolamo Aleandro: contributo del cardinale brindisino nella lotta al protestantesimo e preparazione del Concilio di Trento alla riforma della Chiesa e difesa del papato*, Padova-Napoli 1954.

Benjamin 1955

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1955; trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1991.

D'Ambros 1955¹

Romana D'Ambros, *Il pittore Antonio Rosso di Cadore*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», XXVI (1955), 130 (gennaio-marzo), pp. 1-12.

D'Ambros 1955²

Romana D'Ambros, *Il pittore Antonio Rosso di Cadore*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», anno XXVI (1955), 131 (aprile-giugno), pp. 60-70.

D'Ambros 1955³

Romana D'Ambros, *Il pittore Antonio Rosso di Cadore*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», anno XXVI (1955), 132 (luglio-settembre), pp. 97-106.

D'Ambros 1955⁴

Romana D'Ambros, *Il pittore Antonio Rosso di Cadore*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», XXVI (1955), 133 (ottobre-dicembre), pp. 137-141.

Fiocco 1955

Giuseppe Fiocco, *New Light on Francesco Ve-*

cellio, in «The Connoisseur», CXXXVI (1955), pp. 165-169.

Moschini Marconi 1955
Sandra Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955.

Pignatti 1955
Terisio Pignatti, *Carpaccio*, Milano 1955.

Valcanover 1955
Francesco Valcanover, *Contributo a Gianfrancesco da Tolmezzo*, in «Arte Veneta», IX (1955), pp. 29-35.

Abbad Rios 1956
Francisco Abbad Rios, *Carpaccio, Durero y El Greco*, in «Goya», III (1956), 11, pp. 292-296.

Bushart 1956
Bruno Bushart, *Meisterwerke der Stuttgarter Staatsgalerie*, Stuttgart 1956.

Coletti 1956
Luigi Coletti, *Su Antonio Rosso da Cadore e i pittori Serravallesi*, in *Venezia e l'Europa*, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Venezia, 12-18 settembre 1955), Venezia 1956, pp. 200-209 (ristampa in Fos-saluzza 2003, I.4, pp. 220-224).

Damerini 1956
Gino Damerini, *L'isola e il Cenobio di S. Giorgio Maggiore*, Venezia, 1956.

Fabbro 1956
Celso Fabbro, *Documenti su Tiziano e sulla famiglia Vecellio conservati nella casa di Tiziano a Pieve di Cadore*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», XXVII (1956), 135 (aprile-giugno), pp. 77-85.

Lacotte 1956
Michel Lacotte, *De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France*, catalogo della mostra, (maj-juillet), Paris 1956.

Marchetti - Nicoletti 1956
Giuseppe Marchetti - Guido Nicoletti, *La scultura lignea nel Friuli*, Milano 1956.

Mariacher 1956
Giovanni Mariacher, *Recenti restauri di pitture del Museo Correr*, in «Bollettino dei Musei civici veneziani», I (1956), 1-4, pp. 81-94.

G. B. Pellegrini 1957-1959
Giovanni Battista Pellegrini, *Nota etimologica sul nome Cadore*, in «Ce fastu?», XXXIII-XXXV (1957-1959), pp. 67-75.

Berenson 1957
Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, 2 voll., London 1957.

Doglion 1957
Virginio A. Doglioni, *Un codice del 1458 del pittore Matteo Cesa e alcuni suoi disegni. Notizie sulla famiglia Cesa, sulla vita e sull'arte di Matteo*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», XXVIII (1957), 140 (luglio-settembre), pp. 109-119.

Katalog 1957
Katalog der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1957.

Lettere sull'Arte 1957
Lettere sull'Arte di Pietro Aretino, II, commentate da Pietro Pertile, rivedute da Carlo Cordié, a cura di Ettore Camesasca, Milano 1957.

Mariacher 1957
Giovanni Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIX al XVI secolo*, Venezia 1957.

Réau 1957
Louis Réau, *Iconographie de l'art Chrétien. II. Iconographie de la Bible. 2. Nouveau Testament*, Paris 1957.

Zangrando 1957
Fiorello Zangrando, *I laudi della regola di Perarolo di Cadore (1518-1704)*, Belluno 1957. Estratto da «Rassegna Economica», V (1957), 5 (maggio), 6 (giugno).

De Logu 1958
Giuseppe De Logu, *Pittura veneziana dal XIV al XVIII secolo*, Bergamo 1958.

Fiocco 1958¹
Giuseppe Fiocco, *Carpaccio*, Novara 1958.

Fiocco 1958²
Giuseppe Fiocco, *Postille al mio Carpaccio*, in «Arte Veneta», XII (1958), pp. 228-230.

Graeve 1958
Mary Ann Graeve, *The Stone of Unction in Caravaggio's Painting for the Chiesa Nuova*, in «The Art. Bulletin» XL (1958), 3 (September), pp. 223-238.

Paschini 1958
Pio Paschini, *Il mecenatismo artistico del cardinale Marino Grimani*, in *Miscellanea in onore di Roberto Cessi*, II, Roma 1958, pp. 79-88 (Storia e Letteratura. Raccolta di studi e testi, 72).

Pignatti 1958¹
Terisio Pignatti, *Carpaccio. Étude biographique et critique*, Genève 1958.

Pignatti 1958²
Terisio Pignatti, *ad vocem «Carpaccio, Vittore»*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, III, Venezia-Roma 1958, coll. 193-196.

Réau 1958¹
Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien. III. Iconographie des saints. 1. A-F*, Paris 1958.

Réau 1958²
Louis Réau, *Iconographie de l'art Chrétien. III. Iconographie des saints. 2. G-O*, Paris 1958.

Bologna 1959
Ferdinando Bologna, *Un ritratto del Doge Leonardo Loredan*, in «Arte Antica e Moderna», II (1959), 5 (gennaio-marzo), pp. 74-78.

Coletti 1959
Luigi Coletti, *Cima da Conegliano*, Venezia 1959.

Fabbro 1959¹
Celso Fabbro, *Documenti su Tiziano e sulla famiglia Vecellio conservati nella casa di Tiziano a Pieve di Cadore*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», XXX (1959), 146 (gennaio-marzo), pp. 23-27.

Fabbro 1959²
Celso Fabbro, *Documenti su Tiziano e la sua famiglia Vecelli conservati nella casa di Tiziano a Pieve di Cadore*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», XXX (1959), 147-148 (aprile-settembre), pp. 48-56.

Giacomini 1959
Agostino Giacomini, *L'Ordine Agostiniano e la devozione alla Madonna*, in *Sanctus Augustinus vitae spiritualis magister*, Atti della Settimana internazionale di spiritualità agostiniana (Roma 22-27 ottobre 1956), II, Roma 1959, pp. 77-124.

Muraro 1959
Michelangelo Muraro, *Sulle vie di Caval-caselle restaurando affreschi*, in *Studies in the History of Art dedicated to William E. Suida on his eightieth Birthday*, New York-London 1959, pp. 129-143.

Panazza 1959
Gaetano Panazza, *Pinacoteca Civica Tosio Martinengo Brescia con l'elenco delle opere*, Milano 1959.

Pozzi 1959
Giovanni Pozzi, *Conegliano - Cornelianò*, in «Italia Medioevale ed Umanistica», II (1959), pp. 505-507.

Réau 1959
Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien. III. Iconographie des saints. 3. P-Z*, Paris 1959.

Zampetti 1959
Pietro Zampetti, *Un antico dipinto recuperato*, in *Studies in the History of Art dedicated to*

William E. Suida on his eightieth Birthday , New York-London 1959, pp. 236-239.

Alberigo 1960

Giuseppe Alberigo, *ad vocem* «Aleandro, Girolamo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2, Roma 1960, pp. 128-135.

Avesani 1960

Rino Avesani, *ad vocem* «Amaseo (De Masiis, Amasaeus), Gregorio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2, Roma 1960, pp. 655-658.

da Borso 1960

Alessandro da Borso, *ad vocem* «Agosti, Antonio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1, Roma 1960, p. 454.

Ferrari 1960

Giorgio E. Ferrari, *Profili bio-bibliografici di alcuni personaggi friulani*, in «Ce fastu?», 36, I-6, (gennaio-dicembre 1960), pp. 158-171.

Gaeta 1960

Franco Gaeta, *Un nunzio pontificio a Venezia nel Cinquecento (Girolamo Aleandro)*, Venezia-Roma 1960.

Italian Art 1960

Italian Art and Britain. Winter Exhibition, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 2 January - 6 March 1960), London 1960.

Keller 1960

Harald Keller, *Die Kunstlandschaften Italiens*, München 1960.

Marchetti 1960

Giuseppe Marchetti, *L'iconografia di S. Martino in Friuli*, in «Sot la nape», XII (1960) 2, pp. 1-10.

V. Moschini 1960

Vittorio Moschini, *Altri restauri alle Gallerie dell'Accademia*, in «Bollettino d'Arte», IV serie, XLV (1960), IV (ottobre-dicembre), pp. 353-365.

Paschini 1960

Pio Paschini, *Il cardinale Marino Grimani ed i prelati della sua famiglia*, in «Lateranum», nuova serie, XXVI (1960), 1-2, Roma 1960 (numero monografico).

Perocco 1960

Guido Perocco, *Tutta la pittura del Carpaccio*, Milano 1960.

Toscano 1960

Giuseppe Maria Toscano, *Il pensiero cristiano nell'arte*, II, Bergamo 1960.

Davies 1961

Martin Davies, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, revised and reprint Edition, London 1961.

Mariacher 1961

Giovanni Mariacher, *Tesori della Quadreria Correr a Venezia*, Milano 1961.

Pallucchini 1961

Rodolfo Pallucchini, *I teleri del Carpaccio in San Giorgio degli Schiavoni*, appendice di Guido Perocco, Milano 1961.

Catalogue 1962

Catalogue of Important Old Master Paintings, Sotheby & Co, London, Wednesday 27 June 1962.

Fabbiani 1962

Giovanni Fabbiani, *Prime giunte al Saggio di bibliografia cadestina. Dall'anno 1532 all'anno 1960, dal n. 6067 al n. 10351*, Feltre 1962.

Fabbro 1962¹

Celso Fabbro, *L'esecuzione e la distruzione degli affreschi tizianeschi dell'antica chiesa arcidiaconale di Pieve di Cadore (Due manoscritti inediti di Taddeo Jacobi)*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», XXXIII (1962), 159 (aprile-giugno), pp. 67-75.

Fabbro 1962²

Celso Fabbro, *L'esecuzione e la distruzione degli affreschi tizianeschi dell'antica chiesa arcidiaconale di Pieve di Cadore (Due manoscritti inediti di Taddeo Jacobi)*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», XXXIII (1962), 160-161 (luglio-dicembre), pp. 131-145.

Gaeta 1962

Franco Gaeta, *ad vocem* «Averoldi, Altobello», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 4, Roma 1962, pp. 667-668.

Heinemann 1962

Fritz Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, 2 voll., Venezia [1962].

Clark 1962

Kennet Clark, *Provincialism*, «The English Association Presidential Address», London 1962

Konstens 1962

Konstens Venedig. Utställning anordnad med anledning av Konung Gustaf VI Adolfs åttioårsdag (Stockholm, Nationalmuseum, 20 oktober 1962 - 10 februari 1963), introduzione di Rodolfo Pallucchini, Stockholm 1962.

Kubler 1962

George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven-London 1962.

Lauts 1962

Jan Lauts, *Carpaccio. Paintings and Drawings. Complete edition*, London 1962.

Marchetti 1962

Giuseppe Marchetti, *Domenico da Tolmezzo scultore*, Udine 1962.

Menegazzi 1962

Luigi Menegazzi, *Cima da Conegliano*, catalogo della mostra (Treviso, Palazzo dei Trecento, 26 agosto - 11 novembre 1962), Treviso 1962.

Pallucchini 1962

Rodolfo Pallucchini, *I Vivarini. Antonio, Bartolomeo, Alvise*, Venezia 1962.

Pignatti 1962

Terisio Pignatti, *Rapporti fra il Cima e il Carpaccio attorno al primo decennio del Cinquecento*, in «La Provincia di Treviso», V (1962), 4-5 (luglio-ottobre), pp. 9-11.

Zlamalik 1962

Vinko Zlamalik, *Vittore Carpaccio ponovno u Strossmayerovoj*, in «Buletin Zavoda za likovne umjetnosti», dvobroj (1962), pp. 101-103.

Brunetti 1963

E[stella] Brunetti, *Carpaccio a Venezia*, in «Bollettino d'Arte», IV serie, XLVIII (1963), IV (ottobre-dicembre), pp. 350-352.

Fabbro 1963

Celso Fabbro, *Notizie storiche sulla tomba dei Vecellio nell'antica chiesa Arcidiaconale di Pieve di cadore e sul dipinto di Tiziano conservato nella nuova chiesa*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», XXXIV (1963), 162 (gennaio-marzo), pp. 6-13.

Marini 1963

Remigio Marini, *La mostra di Vittore Carpaccio*, in «Arte Veneta», XVII (1963), pp. 228-234.

Muraro 1963

Michelangelo Muraro, *Carpaccio. Lezioni per il corso A 351 (Study of the Renaissance) dello Smith College di Northampton*, Venezia 1963.

A. Pallucchini 1963

Anna Pallucchini, *Carpaccio*, Milano 1963.

Pignatti 1963

Terisio Pignatti, *Jan Lauts: Carpaccio. Paintings and Drawings*, in «Master Drawings», I (1963), 4 (Winter), pp. 47-54.

Ragghianti 1963

Carlo Ludovico Ragghianti, *Vittore Carpaccio*, in «Sele Arte», XI (1963), 64 (luglio-agosto), pp. 36-46.

Robertson 1963¹

Giles Robertson, *Jan Lauts, Carpaccio* [recensione], in «The Art Bulletin», XLV (1963), 2 (June), pp. 157-158.

- Robertson 1963²
Giles Robertson, *The Carpaccio Exhibition at Venice*, in «The Burlington Magazine», CV (1963), 726 (September), p. 385-390.
- Vertova 1963
Luisa Vertova, *Carpaccio at Venice*, in «Apollo», new series, LXXVIII (1963), 18 (September), pp. 144-145.
- Walker 1963
John Walker, *National Gallery of Art, Washington, D.C.*, New York 1963.
- Wazbinski 1963
Zygmunt Wazbinski, *Le «cartellino» origine et avatars d'une etiquette*, in «Pantheon», 21 (1963), pp. 278-283.
- Zampetti 1963
Pietro Zampetti, *Vittore Carpaccio*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 15 giugno - 6 ottobre 1963), II edizione riveduta e ampliata, Venezia 1963.
- Ambrožić 1964
Katarina Ambrožić, *Due dipinti di Vittore Carpaccio*, in «Arte Veneta», XVIII (1964), pp. 162-165.
- Bonicatti 1964
Maurizio Bonicatti, *Aspetti dell'Umanesimo nella pittura veneta dal 1455 al 1515*, Roma 1964.
- Celletti 1964¹
Maria Chiara Celletti, *ad vocem* «Dionigi l'Aeropagita. Iconografia», in *Bibliotheca Sanctorum*, IV, Roma 1964, coll. 636-637.
- Celletti 1964²
Maria Chiara Celletti, *ad vocem* «Dionigi, Rustico ed Eleuterio. Iconografia», in *Bibliotheca Sanctorum*, IV, Roma 1964, coll. 653-661.
- de Clercq - Burchi 1964
Carlo de Clercq - Pietro Burchi, *ad vocem* «Dionigi, Rustico ed Eleuterio», in *Bibliotheca Sanctorum*, IV, Roma 1964, coll. 650-653.
- Fabbiani 1964¹
Giovanni Fabbiani, *Chiese del Cadore*, Belluno 1964.
- Fabbiani 1964²
Giovanni Fabbiani, *Il pittore Vitulino da Serravalle a Domegge di Cadore*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», XXXV (1964), 166 (gennaio-marzo), pp. 22-24.
- Fabbiani 1964³, pp. 12-14
Giovanni Fabbiani, *Notizie sul notariato cadestino*, in «Rassegna economica», XII (1964), 6 (giugno), pp. 12-14.
- Mantese 1964
Giovanni Mantese, *Memorie storiche della Chiesa Vicentina*, III, II, (*Dal 1404 al 1563*), Vicenza 1964.
- Mikuž 1964
Janez Mikuž, *Slikarstvo 16. in 17. stoletja na Slovenski obali*, catalogo della mostra (Koper, Muzej za zgodovino in umetnost, 10. junija - 10. oktobra 1964), Koper 1964.
- Perocco 1964
Guido Perocco, *Carpaccio nella Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni*, Venezia 1964.
- Secret 1964
François Secret, *Les kabbalistes de la Renaissance*, Paris 1964.
- Spadafora 1964
Francesco Spadafora, *ad vocem* «Dionigi l'Aeropagita», in *Bibliotheca Sanctorum*, IV, Roma 1964, coll. 634-636.
- Zampetti 1964
Pietro Zampetti, *Carpaccio inedito*, in «Zbornik Narodnog muzeja u Beogradu», IV (1964), pp. 335-338.
- Fabbiani 1965¹, pp. 34-52
Giovanni Fabbiani, *Notizie sul notariato cadestino*, in «Rassegna economica», XIII (1965), 1 (gennaio), pp. 34-52.
- Fabbiani 1965², pp. 7-21
Giovanni Fabbiani, *Notizie sul notariato cadestino*, in «Rassegna economica», XIII (1965), 2 (febbraio), pp. 7-21.
- Fusaro 1965
Ermenegildo Fusaro, *San Rocco nella storia, nella tradizione, nel culto, nell'arte, nel folklore*, Venezia 1965.
- Kaftal 1965
George Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Florence 1965.
- Pignatti 1965
Terisio Pignatti, *Carpaccio a San Giorgio degli Schiavoni*, Milano-Ginevra 1965.
- Summary 1965
Summary Catalogue of European Paintings and Sculpture. National Gallery of Art, Washington (D. C.) 1965.
- Valcanover 1965
Francesco Valcanover, *Musei e Gallerie di Venezia*, Milano 1965.
- Fiori 1966
Angelo Fiori, *Le opere d'arte in S. Maria di Pieve di Cadore*, Belluno 1966.
- Frerichs 1966
Lina C. J. Frerichs, *Een contrectekening van Girolamo da Santa Croce*, in «Bulletin van Het RijksMuseum», 14 (1966) pp. 1-18.
- Laconca 1966
Emilio Laconca, *Corpo, capo e pleroma in san Paolo: contributo alla dottrina del Corpo Mistico*, Roma 1966.
- Lucchetta 1966
Giuliano Lucchetta, *Contributi per una biografia di Pierio Valeriano*, in «Italia Medioevale e Umanistica», IX (1966), pp. 461-476.
- Meiss 1966
Millard Meiss, *Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities*, in «Proceedings of the American Philosophical Society», 110 (1966), 5 (October), pp. 348-382.
- Muraro 1966
Michelangelo Muraro, *Carpaccio*, Firenze 1966 (I più eccellenti, 2).
- Zampetti 1966
Pietro Zampetti, *Vittore Carpaccio*, Venezia 1966.
- Castelnuovo 1967
Enrico Castelnuovo, *Les Alpes carrefour et lieu de rencontre des tendances artistiques au XI^e siècle*, in «Etudes et Lettres. Bulletin de la Faculté de Lettres de l'Université de Lausanne et de la Société des Etudes de Lettres», 2^e séries, 10 (1967), pp. 6-13. Edizioni italiane *Le Alpi, crocevia e punto d'incontro delle tendenze artistiche del XV secolo 1978-1979 e 2000*¹.
- Mariacher 1967
Giovanni Mariacher, *La quadreria. Catalogo del Civico Museo Correr di Venezia*, Venezia [1967].
- Perocco 1967
L'opera completa del Carpaccio, presentazione di Manlio Cancogni, apparati critici e filologici di Guido Perocco, Milano 1967 (Classici dell'Arte, 13).
- Prijatelj 1967
Kruno Prijatelj, *Le opere di Girolamo e Francesco da Santacroce in Dalmazia*, in «Arte lombarda», XII (1967), primo semestre, pp. 55-66.
- Sant'Agostino 1968
Sant'Agostino, *Commento al Vangelo di San Giovanni*, 2, Roma 1968, (Opere di Sant'Agostino, Commento al Vangelo e alla prima Epistola di San Giovanni, XXIV).
- Bertelli 1968
Carlo Bertelli, *Storia e vicende dell'immagine Edessena*, in «Paragone», nuova serie, XIX (1968), 217, 37, pp. 3-33.

Bonito Fanelli 1968

Rosalia Bonito Fanelli, *Il disegno della melagrana nei tessuti del Rinascimento in Italia*, in «Rassegna della Istruzione Artistica», III (1968), 3, pp. 27-51.

Cannata 1968

Pietro Cannata, *ad vocem* «Sebastiano, santo, martire di Roma. IV. Iconografia», in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma 1968, coll. 790-801.

Catalogue 1968

Catalogue of Old Master Paintings, Sotheby & Co, London, Wednesdays 19 June 1968.

Gordini 1968

Gian Domenico Gordini, *ad vocem* «Sebastiano, santo, martire di Roma», in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma 1968, coll. 775-790.

National Gallery 1968

National Gallery of Art. *European Paintings and Sculpture, Illustrations.*, Washington (D. C.) 1968.

Seibert 1968

Jutta Seibert, *ad vocem* «Abgar», in *Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie*, I, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum in Zusammenarbeit mit Günter Bandmann [et al.], Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, coll. 18-19.

Shapley 1968

Fern Rusk Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools, XV-XVI Century*, London 1968.

Vaucher 1968

André Vaucher, *ad vocem* «Rocco, santo», in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma 1968, coll. 264-273.

Fabbiani 1969

Giovanni Fabbiani, *Artisti cadorini: cenni biografici*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», LX (1969), 188-189 (luglio-dicembre), pp. 99-123.

Fiocco 1969

Giuseppe Fiocco, *Giovanni Antonio Pordenone*, terza edizione, Pordenone 1969.

Hoyoux 1969

Jean Hoyoux, *Le carnet de voyage de Jérôme Aléandre en France et a Liege (1510-1516)*, Bruxelles-Rome 1969.

Kunze 1969

Konrad Kunze, *ad vocem* «Volfango di Ratibona. Iconografia», in *Bibliotheca Sanctorum*, XII, Roma 1969, coll. 1339-1342.

Nicoletti 1969

Guido Nicoletti, *Domenico da Tolmezzo*, Udine 1969.

Puppi 1969

Lionello Puppi, *La pala votiva Mocenigo della National Gallery di Londra*, in «Antichità Viva», VIII (1969), 3, pp. 3-18.

Raggi 1969

Angelo Maria Raggi, *ad vocem* «Tommaso, apostolo, santo. Iconografia», in *Bibliotheca Sanctorum*, XII, Roma 1969, coll. 539-544.

Spadafora 1969

Francesco Spadafora, *ad vocem* «Tommaso, apostolo, santo», in *Bibliotheca Sanctorum*, XII, Roma 1969, coll. 536-539.

van Os 1969

Henk W. van Os, *Marias Demut und Verherrlichung in der sienischen Malerei. 1300-1450*, Staatsuitgeverij 1969.

Calabrò 1970

Vico Calabrò, *Tesori d'arte in Cadore, Chiesa parrocchiale di Pozzale. Polittico di Vittore Carpaccio*, in «Il Cadore», XVIII (1970), 10 (10 ottobre), p. 3.

De Panizza Lorch 1970

Maristella De Panizza Lorch, [Saggio introduttivo], in Lorenzo Valla. «De vero falsoque bono», Critical Edition by Maristella De Panizza Lorch, Bari 1970, pp. IX-LXXVI.

Fabbiani 1970

Giovanni Fabbiani, *Artisti cadorini: cenni biografici*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», LXI (1970), 190 (gennaio-marzo), pp. 10-31.

Fournée 1970

Jean Fournée, *ad vocem* «Himmelfahrt Mariens», in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, II, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum in Zusammenarbeit mit Günter Bandmann [et al.], Rom-Freiburg-Basel-Wien 1970, coll. 276-283.

Mirabella Roberti 1970

Mario Mirabella Roberti, *San Giusto*, Trieste 1970.

Pignatti 1970

Terisio Pignatti, *Carpaccio*, Brescia 1970.

Il furto di Pozzale 1971

Il furto di Pozzale, in «Il Cadore», XIX (1971), 11 (10 novembre), p. 6.

Jovy 1971

Ernest Jovy, *François Tissard et Jérôme Aléandre. Contribution à l'histoire des origines des études graphiques en France*, Genève 1971 (ristampa dell'edizione 1899-1913).

Klessmann 1971

Rüdiger Klessmann, *Gemäldegalerie Berlin*, Essen 1971.

Savonuzzi 1971

Luca Savonuzzi, *Rubato e recuperato un celebre Carpaccio*, in «La Nazione», sabato 16 ottobre 1971.

Locatelli 1971-1972

Rosanna Locatelli, *Pietro Mareno Aleandro*, Tesi, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1971-1972, n. 26909, relatore prof. Giuseppe Billanovich.

Alisi 1972

Antonio Alisi, *Pirano. La sua chiesa. La sua storia*, Trieste [1972].

Fredericksen - Zeri 1972

Burton B. Fredericksen - Federico Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge (MA) 1972.

Muraro 1972

Michelangelo Muraro, *Carpaccio a Capodistria in Srečanje umetnostnih zgodovinarjev treh dežel na temo: slikarstvo, kiparstvo in urbanizem ter arhitektura v Slovenski Istri*, Atti del convegno (Koper / Capodistria, 14-15 aprile 1971), a cura di Janez Mikuž, Koper 1972, pp. 97-102.

Pignatti 1972

Terisio Pignatti, *Vittore Carpaccio*, Milano 1972 («Disegnatori italiani»)

Red. 1972

Red., *ad vocem* «Thomaszweifel», in *Lexikon der christlichen Ikonographie, Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie*, IV, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum in Zusammenarbeit mit Günter Bandmann [et al.], Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, coll. 301-303.

Zorzi 1972

Alvise Zorzi, *Venezia scomparsa*, 2 voll., Vicenza-Milano 1972.

Affreschi 1973

Affreschi del Friuli, introduzione di Carlo Mutinelli, saggio storico di Giuseppe Bergamini, schede di Giuseppe Bergamini e Luciano Perissinotto, Udine 1973.

Moretti 1973

Lino Moretti, *G. B. Cavalcaselle. Disegni da antichi maestri*, catalogo della mostra (Venezia, San Giorgio Maggiore; Verona, Museo di Castelvecchio, 1973), a cura di Lino Moretti, presentazione di Rodolfo Pallucchini, Vicenza 1973.

Fletcher 1973

J. M. Fletcher, *Sources of Carpaccio in German Woodcut*, in «The Burlington Magazine», CXV (1973), 846 (September), p. 599.

Mikuž 1973
Janez Mikuž, *Kiparstvo*, in *Pokrajinski muzej Koper*, Koper 1973

Bozzo Dufour 1974
Colette Bozzo Dufour, *Il «Sacro Volto» di Genova*, Roma 1974.

Cavalcaselle 1974
Giovanni Battista Cavalcaselle, *La pittura Friulana del Rinascimento*, a cura di Giuseppe Bergamini, presentazione di Decio Gioseffi, Vicenza 1974 [ms. 1876].

Concina 1974
Ennio Concina, *Problemi di acculturazione. Forme urbanistiche di una comunità alpina: il Cadore*, in «Comunità», XXVIII (1974), 171 (gennaio), pp. 350-399.

Devoti 1974
Donata Devoti, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano 1974.

Fabbiani 1974
Giovanni Fabbiani, *I Laudi delle regole del Comune di Pieve di Cadore. Pieve anni 1512 e 1537. Nebbiu, aggiunte dal 1598 al 1806. Pozzale, notizie. Sottocastello, 1520, 1599, 1600. Tai, 1349, 1370, 1552*, Belluno 1974.

Gans 1974
Herbert J. Gans, *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, New York 1974.

Kimpel 1974
Dieter Kimpel, *ad vocem* «Dionysius (Denis) von Paris Bisch.», in *Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen*, VI, begründet von Engelbert Kirschbaum, herausgegeben Wolfgang Braunfels., Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974, coll. 61-67.

Mariacher 1974
Giovanni Mariacher, *Guida del Museo Correr di Venezia. Sezione Storica, Quadreria, Arti Decorative*, Roma 1974.

Dalla Vestra 1975
Gabriella Dalla Vestra, *I pittori bellunesi prima dei Vecellio*, Verona 1975.

De Paoli Benedetti 1975
Daniela De Paoli Benedetti, *Catalogo*, in Gabriella Dalla Vestra, *I pittori bellunesi prima dei Vecellio*, Verona 1975, pp. 225-261.

Katalog 1975
Katalog der ausgestellten Gemälde des 13. - 18. Jahrhunderts. Gemäldegalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1975. Va bene

Semi 1975
Francesco Semi, *Capris, Iustinopolis, Capodistria. La storia, la cultura e l'arte*, Trieste 1975.

Serres 1975
Michel Serres, *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris 1975.

Stradiotti 1975-1976
Renata Stradiotti, *Per un catalogo delle pitture di Girolamo da Santacroce*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», CXXXIV (1975-1976), CXXXIV, pp. 569-591.

Assion 1976
Peter Assion, *ad vocem* «Sebastian Mart.», in *Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen*, VIII, begründet von Engelbert Kirschbaum, herausgegeben Wolfgang Braunfels, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1976, coll. 318-324.

D'Antelao 1976
Pietro d'Antelao, *Restituito a Pozzale il Carpaccio*, in «Il Cadore», XXIV (1976), 8 (10 agosto), p. 5.

Della Chiesa - Baccheschi 1976
Bruno Della Chiesa - Edi Baccheschi, *I pittori da Santa Croce*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, II, Bergamo 1976, pp. 1-83.

Della Chiesa 1976
Bruno Della Chiesa, *I pittori da Santa Croce: Francesco di Simone e Francesco Rizzo di Bernardo*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, II, Bergamo 1976, pp. 487-519.

Dillon 1976
Gianvittorio Dillon, *Notiziario veneto. Pozzale di Cadore - Chiesa parrocchiale - V. Carpaccio. Polittico*, in «Arte Veneta», XXX (1976), p. 292.

Haskell 1976
Francis Haskell, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, London 1976; trad. it. Riscoperte nell'arte, Milano 1990.

Emminghaus 1976
Johannes H. Emminghaus, *ad vocem* «Veronica», in *Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen*, VIII, begründet von Engelbert Kirschbaum, herausgegeben Wolfgang Braunfels, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1976, coll. 543-544.

Kubler 1976
George Kubler, *La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose*, introduzione di Giovanni Previtali, traduzione di Giuseppe Casatello, Torino 1976.

Lactlotte - Mognetti 1976
Michel Lactlotte - Élisabeth Mognetti, *Avignon, musée du Petit Palais. Peinture italienne*, Paris 1976.

Lechner 1976
Martin Lechner, *ad vocem* «Thomas Apostel», in *Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen*, VIII, begründet von Engelbert Kirschbaum, herausgegeben Wolfgang Braunfels, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1976, coll. 468-475.

Oberhuber 1976
Konrad Oberhuber, *Disegni di Tiziano e della sua cerchia*, catalogo della mostra (Venezia, [Fondazione Giorgio Cini], 1976), Vicenza 1976.

Welker 1976
Klaus Welker, *ad vocem* «Rochus (Roch) von Montpeller Bek.», in *Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen*, VIII, begründet von Engelbert Kirschbaum, herausgegeben Wolfgang Braunfels, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1976, coll. 275-278.

Zanderigo 1976
Francesco Zanderigo, *Inventario di documenti (da un ms. inedito di mons. Gio. Batta Martini, Pádola 1810 - ivi 1877)*, Belluno 1976.

Zeri 1976
Federico Zeri, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, 2 voll., Baltimore 1976.

Biasuz 1977
Giuseppe Biasuz, *Divagazioni su Cima da Conegliano e la pala di Zermen*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», XLVIII (1977), 220 (luglio-settembre), pp. 131-138.

Catalogue 1977
Catalogue of Important Old Master Paintings, Sotheby Parke Bernet & Co, London, Wednesday 13 July 1977.

De Lorenzo 1977
Serafino De Lorenzo, *Ritornato il "Carpaccio" a Pozzale*, in «Il Cadore», XXV (1977), 7 (10 luglio), p. 3.

Fabbiani 1977
Giovanni Fabbiani, *I dipinti, le opere d'arte nella chiesa di Pozzale*, in «Il Cadore», XXV (1977), 6 (10 giugno), p. 3.

Genova 1977
Ada Genova, *Autenticità del Carpaccio di Pozzale*, in «Il Cadore», XXV (1977), 7 (10 luglio), p. 3.

Gilbert 1977
Creighton Gilbert, *Peintres et menuisiers au début de la Renaissance en Italie*, in «Revue de l'Art», XXXVII (1977), pp. 9-28.

Gios 1977
Pierantonio Gios, *L'attività pastorale del vescovo Pietro Barozzi a Padova (1487-1507)*, Padova 1977.

- Muraro 1977¹
Michelangelo Muraro, *I disegni di Vittore Carpaccio*, Firenze 1977.
- Muraro 1977²
Michelangelo Muraro, *Tiziano pittore ufficiale della Serenissima*, in *Tiziano nel quarto Centenario della sua morte. 1576-1976 (Lezioni tenute nell'Aula Magna dell'Ateneo Veneto)*, Venezia 1977, pp. 83-100.
- Pesenti 1977¹
Franco Renzo Pesenti, *ad vocem* «Carpaccio Benedetto», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 20, Roma 1977, pp. 568-569.
- Pesenti 1977²
Franco Renzo Pesenti, *ad vocem* «Carpaccio Vittore», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 20, Roma 1977, pp. 569-573.
- Bechevolo 1978
Rino Bechevolo, *La Cattedrale*, in *Cèneda. La Cattedrale e i suoi vecchi oratori*, Vittorio Veneto 1978, pp. 7-117.
- Cuscito 1978
Giuseppe Cuscito, *Trieste. La Basilica di San Giusto*, Bologna 1978.
- Kaftal 1978
George Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting of north east Italy*, with the collaboration of Fabio Bisogni, Florence 1978.
- Mostra 1978
Mostra mercato internazionale dell'antiquariato. Tesori d'arte a Venezia, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 30 settembre-22 ottobre 1978), Venezia 1978, p. 228.
- Catalogue 1978
Catalogue of Paintings 13th - 18th Century. Picture Gallery, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, english 2nd revised Edition, Berlin-Dahlem 1978.
- Proposte 1978
Proposte di restauro. Dipinti del primo Cinquecento nel Veneto, catalogo della mostra ([Castelfranco, 1978]), a cura di Mauro Cova, Gianvittorio Dillon, Mauro Lucco, Vittorio Sgarbi, Anna Maria Spiazzi e Filippo Trevisani, introduzione di Renzo Chiarelli, Firenze 1978.
- Ressort 1978
Claudie Ressort, *Retables italiens du XIII^e au XVI^e siècle*, catalogo della mostra (Paris, Musée National du Louvre, 14 octobre 1977 - 15 janvier 1978) Paris 1978.
- Sgarbi 1978
Vittorio Sgarbi, *Vittore Carpaccio: poetica e committenza*, in «Prospettiva», 14 (1978), pp. 31-46.
- Tesori 1978
Tesori delle comunità religiose di Trieste, catalogo della mostra (Trieste, Museo del Castello di San Giusto, luglio-settembre 1978), a cura di Laura Ruaro Loseri, Udine 1978.
- Castelnuovo 1978-1979
Enrico Castelnuovo, *Le Alpi, crocevia e punto d'incontro delle tendenze artistiche del XV secolo*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 9 (1978-1979), pp. 2-12 (prima edizione *Les Alpes carrefour et lieu de rencontre des tendances artistiques au XV^e siècle* 1967).
- Bourdieu 1979
Pierre Bourdieu, *La distinction critique sociale du jugement*, Paris 1979.
- Brossolet 1979
Jacqueline Brossolet, *Alcuni aspetti storico-artistici della peste in Europa*, in *Venezia e la peste*, catalogo della mostra (Venezia 1979-1980), Venezia 1979 pp. 201-205.
- Castelnuovo 1979
Enrico Castelnuovo, *Pour une histoire dynamique des arts dans la région alpine au Moyen Âge*, in «Schweizerisch Zeitschrift für Geschichte / Revue Suisse d'Histoire / Rivista Storica Svizzera», 29 (1979), pp. 265-286.
- Castelnuovo - Ginzburg 1979
Enrico Castelnuovo - Carlo Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, I, *Questioni e Metodi*, a cura di Giovanni Previtali, Torino 1979, pp. 285-352.
- Mason Rinaldi 1979
Stefania Mason Rinaldi, *Le immagini della peste nella cultura figurativa veneziana*, in *Venezia e la peste*, catalogo della mostra (Venezia 1979-1980), Venezia 1979, pp. 209-224.
- Rizzi 1979
Aldo Rizzi, *Atlante di storia dell'Arte nel Friuli Venezia Giulia*, Udine 1979.
- F. Rossi 1979¹
Francesco Rossi, *Accademia Carrara. Bergamo. Catalogo dei dipinti*, collaborazione storico-bibliografica Rosanna Paccanelli, Bergamo 1979.
- F. Rossi 1979²
Francesco Rossi, *Pittura anonima bergamasca del primo Cinquecento*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, III, Bergamo 1979, pp. 25-77.
- Sgarbi 1979
Vittorio Sgarbi, *Carpaccio*, Bologna 1979 (Collana d'arte Paola Malipiero, 5).
- Shapley 1979
Fern Rusk Shapley, *Catalogue of the Italian Paintings. National Gallery of Art. Washington*, 2 voll., Washington (D. C.) 1979.
- Tempestini 1979
Anchise Tempestini, *Martino da Udine detto Pellegrino da San Daniele*, Udine 1979.
- Venezia 1979
Venezia e la peste 1348-1797, catalogo della mostra (Venezia 1979 - 1980), Venezia 1979.
- Blades 1980¹
James Blades, *ad vocem* «Sistro», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 19, a cura di Stanley Sadie, London 1980, pp. 353-354.
- Blades 1980²
James Blades, *ad vocem* «Triangle», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 19, a cura di Stanley Sadie, London 1980, pp. 137-139.
- Catalogue 1980¹
Catalogue of Important Old Master Paintings, Sotheby Parke Bernet & Co, London, Wednesday 16 July 1980.
- Catalogue 1980²
Catalogue of Important Old Master Paintings, Sotheby Parke Bernet & Co, London, Wednesday 10 December 1980.
- Concina 1980
Ennio Concina, *Il Cadore da paese ruinoso a Titian's country*, in *Tiziano e Venezia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 27 settembre - 1 ottobre 1976), Vicenza 1980, pp. 417-423.
- Mc Kinnon 1980
James W. Mc Kinnon, *ad vocem* «Sistrum», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 19, a cura di Stanley Sadie, London 1980, p. 354.
- Puppi 1980
Lionello Puppi, *Tiziano tra Padova e Vicenza*, in *Tiziano e Venezia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 27 settembre - 1 ottobre 1976), Vicenza 1980, pp. 545-558.
- F. Rossi 1980
Francesco Rossi, *Pittura a Bergamo intorno al 1500: ricostruzione di un patrimonio disperso*, in «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», XLI (1979-1980), pp. 77-99.
- Schiller 1980
Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, IV/2, Maria, Gutersloh 1980.
- Wright 1980
John Wright, *ad vocem* «Jewish music», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 9, a cura di Stanley Sadie, London 1980, pp. 614-646.

Zeri 1980¹

Federico Zeri, *Antonio Rosso da Cadore: una serie e alcuni problemi*, in «Antologia di Belle Arti», IV (1980), 15-16, pp. 141-144. Ristampa in *Giorno per Giorno nella Pittura. Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1988, pp. 193-195.

Zeri 1980²

Federico Zeri, *Un esercizio in area veneta e provincia*, in «Antologia di Belle Arti», IV (1980), 15-16, pp. 134-140. Ristampa in *Giorno per Giorno nella Pittura. Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1988, pp. 197-198.

Arte del '600 1981

Arte del '600 nel Bellunese, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, chiesa di San Pietro, Palazzo Piloni, 19 luglio - 19 ottobre 1981) a cura di Mauro Lucco, Belluno 1981.

Castelnuovo - Ginzburg 1981

Enrico Castelnuovo - Carlo Ginzburg, *Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien*, in «Actes de la Recherche en Sciences Sociales», 40 (1981), pp. 51-72.

Claut 1981¹

Sergio Claut, *Nuovi contributi sul pittore Lorenzo Luzzo*, in «Dolomiti», IV (1981), 1, pp. 35-38.

Claut 1981²

Sergio Claut, *Nuovi contributi sul pittore Lorenzo Luzzo*, in «Dolomiti», IV (1981), 2, pp. 29-33.

De Lorenzo 1981

Serafino De Lorenzo, *Il Carpaccio rubato e recuperato non tornerà nella cornice d'oro?*, in «Il Gazzettino», 95 (1981), 116 (17 maggio), p. 7.

Dian Gramigna - Perissa Torrini 1981

Silvia Dian Gramigna - Annalisa Perissa Torrini, *Scuole di arti, mestieri e devozioni a Venezia*, saggio introduttivo di Gianni Scarabello, Venezia 1981.

Fiori 1981¹

Gloria Fiori, *Visite pastorali e chiese in Cadore*, in «Dolomiti», IV (1981), 3, pp. 15-25.

Fiori 1981²

Gloria Fiori, *Visite pastorali e chiese in Cadore*, in «Dolomiti», IV (1981), 4, pp. 17-29.

Gli Apocrifi 1981

Gli Apocrifi del Nuovo Testamento. I. Vangeli. II. Infanzia e Passione di Cristo, Assunzione di Maria, a cura di Mario Erbetta, Casale Monferrato 1981.

Gregorio di Tours 1981

Gregorio di Tours, *Storia dei Franchi*, I, a cura di Massimo Odoni, Roma-Milano 1981 [VI sec.].

Le Scuole 1981

Le Scuole di Venezia, a cura di Terisio Pignatti, Milano 1981.

Manzato 1981

Eugenio Manzato, *Lorenzo Lotto a Santa Cristina. Un artista nel contado*, in *Lorenzo Lotto*, Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita (Asolo 18-21 settembre 1980), a cura di Pietro Zampetti e Vittorio Sgarbi, Treviso 1981, pp. 115-125.

Menaše 1981

Lev Menaše, *Tesori artistici della Slovenia*, Belgrado 1981.

Menegazzi 1981

Luigi Menegazzi, *Cima da Conegliano*, Dosson (Treviso) 1981.

F. Rossi 1981

Francesco Rossi, *Bergamo e Palma il Vecchio: un rapporto dialettico*, in *Serina a Palma il Vecchio nel quinto centenario della nascita*, catalogo della mostra (Serina 1981), Bergamo 1981, pp. 27-46.

Zorzanello 1981

Pietro Zorzanello, *Catalogo dei codici latini della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia non compresi nel catalogo di G. Valentini*, II, *Classe XI, codd. 101-162, Classi XII e XIII*, Trezzano sul Naviglio (Milano), 1981.

Becker 1982

Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley 1982

Belting 1982

Hans Belting, *Die Reaktion der Kunst des XIII Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen*, in *Il Medioevo l'Oriente e l'Occidente nell'Arte del XIII secolo*, Atti del XIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna 1979), Bologna 1982, pp. 35-53.

Calabrò 1982

Vico Calabrò, *Il polittico del Carpaccio a Pozzale di Cadore*, Vicenza 1982.

Claut 1982

Sergio Claut, *Il "caso" Lorenzo Luzzo*, in *Giornata di studio sul Por denone*, Atti del Convegno (Piacenza, 26 settembre 1981), a cura di Paola Ceschi Lavagetto, Parma [1982], pp. 43-57.

Concina 1982¹

Ennio Concina, *Il Cadore al tempo di Tiziano: territorio e cultura*, in *Titianus Cadorinus. Celebrazioni in onore di Tiziano. Pieve di Cadore 1576-1976*, atti del convegno (Pieve di Cadore

1976), a cura di Ugo Fasolo e Muraro Michelangelo, Vicenza-Belluno 1982, pp. 49-59.

Concina 1982²

Ennio Concina, *Alpi e Rinascimento. Questioni di storia del territorio e della cultura nel Cinquecento veneto*, in *Titianus Cadorinus. Celebrazioni in onore di Tiziano. Pieve di Cadore 1576-1976*, atti del convegno (Pieve di Cadore 1976), a cura di Ugo Fasolo e Muraro Michelangelo, Vicenza-Belluno 1982, pp. 61-78.

Conti 1982

Alessandro Conti, *Fra conservazione e restauro amatoriale*, in *La grande vetrata di San Giovanni e Paolo. Storia, iconologia restauro*, catalogo della mostra (Venezia 1982), Venezia 1982, pp. 131-142.

Mazzorana 1982

Giacomo Mazzorana, *Il paesaggio bellunese di Tiziano*, in *Titianus Cadorinus. Celebrazioni in onore di Tiziano. Pieve di Cadore e 1576-1976*, atti del convegno (Pieve di Cadore 1976), a cura di Ugo Fasolo e Muraro Michelangelo, Vicenza-Belluno 1982, pp. 97-106.

Mazzotti 1982

Giuseppe Mazzotti, *Itinerario tizianesco da Venezia a Pieve di Cadore*, in *Titianus Cadorinus. Celebrazioni in onore di Tiziano. Pieve di Cadore 1576-1976*, atti del convegno (Pieve di Cadore 1976), a cura di Ugo Fasolo e Muraro Michelangelo, Vicenza-Belluno 1982, pp. 107-115.

Semenzato 1982

Camillo Semenzato, *Tiziano e il Cadore*, in *Titianus Cadorinus. Celebrazioni in onore di Tiziano. Pieve di Cadore e 1576-1976*, atti del convegno (Pieve di Cadore 1976), a cura di Ugo Fasolo e Muraro Michelangelo, Vicenza-Belluno 1982, pp. 159-163.

Steer 1982

John Steer, *Alvise Vivarini, his art and influence*, Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney 1982.

Zanderigo Rosolo 1982

Giandomenico Zanderigo Rosolo, *Appunti per la storia delle regole del Cadore nei secoli XIII-XIV*, Belluno 1982 (Istituto Bellunese di Ricerche Sociali e Culturali - Serie Storia, 10).

Zlamalik 1982

Vinko Zlamalik, *Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akedemije znanosti i umjetnosti*, Zagreb 1982.

Brejc 1983

Tomaž Brejc, *Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na Slovenski obali. T opografsko gradivo*, Koper/Capodistria, 1983.

D'Amico 1983

John F. D'Amico, *Renaissance humanism in*

papal Rome. Humanists and churchmen on the eve of Reformation, Baltimore 1983.
Tessuti serici 1983

Tessuti serici italiani 1450-1520, catalogo della mostra (Milano 1983), a cura di Chiara Buss, Marina Molinelli e Grazietta Butazzi, Milano 1983.

Casadio 1983

Paolo Casadio, *Gianfrancesco da Tolmezzo a Barbeano e a Provesano*, in Massimo Bombelli - Paolo Casadio, *Gianfrancesco da Tolmezzo. Il restauro degli affreschi di Barbeano e di Provesano*, Udine 1983, pp. 11-26.

Hall 1983

James Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, a cura di Nello Forti Grazzini, Milano 1983 (edizione italiana di *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London 1974).

Humfrey 1983

Peter Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge 1983.

La conservazione 1983

La conservazione dei beni storico-artistici dopo il terremoto del Friuli (1976-1981). Catalogo dei restauri eseguiti dalla Soprintendenza, Trieste 1983.

Lucco 1983¹

Mauro Lucco, *Avvio per Nicolò de Stefani*, in «Eidos», I (1983), 1 (dicembre), pp. 28-39.

Lucco 1983²

Mauro Lucco, *Catalogo del Museo Civico di Belluno. I Dipinti*, Vicenza 1983 (Cataloghi di raccolte d'arte. Nuova serie, 16).

Lucco 1983³

Mauro Lucco, *Francesco da Milano*, in *Francesco da Milano*, catalogo della mostra (Vittorio Veneto, aprile 1983), a cura di Vittorio Pianca, catalogo di Giorgio Mies, documenti di Giorgio Fossaluzza, Vittorio Veneto (Treviso) 1983, pp. 7-85.

Lucco 1983⁴

Mauro Lucco, *Un esercizio di filologia: l'autore del trittico in San Nicolò a Padova*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXII (1983), p. 79-105.

Pedrocchi 1983

Anna Maria Pedrocchi, *La tavola con i Santi Giovanni Evangelista, Antonio Abate, Giacomo, Domenico, Lorenzo e Nicola da Bari all'Accademia Carrara di Bergamo attribuita al Carpaccio*, in «Bollettino d'Arte», VI serie, LXVIII (1983), pp. 145-148 (supplemento Studi veneziani, 5).

Pignatti 1983

Terisio Pignatti, *Il Carpaccio sull'altra sponda dell'Adriatico*, in *L'Umanesimo in*

Istria, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia 30-31 marzo - 1 aprile 1981) a cura di Vittore Branca e Sante Graciotti, Firenze 1983, pp. 215-222.

Prijatelj 1983

Kruno Prijatelj, *Bilješke uz slike Girolama i Francesca da Santacroce u Kvarneru i Istri*, in *Studije o umjetninama u Dalmaciji IV*, Zagreb 1983, pp. 19-39.

Rizzi 1983

Aldo Rizzi, *Mostra della scultura lignea in Friuli*, catalogo della mostra (Codroipo, Villa Manin di Passariano, 18 giugno - 31 ottobre 1983), [Udine] 1983.

Steinberg 1983

Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, New York 1983.

Vecce 1983

Carlo Vecce, *Jean Calvet e la silloge epigrafica di Bartolomeo Fonzo*, in «Humanistica Lovaniensia», XXXII (1983), pp. 157-164.

Vovelle 1983

Michel Vovelle, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris 1983.

Alce 1984

Venturino Alce, *La riforma dell'ordine domenicano nel '400 e nel primo '500 veneto*, in *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto*, Atti del convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443), Padova, Venezia, Treviso 19-24 settembre 1982, a cura di Giovanni B. Francesco Trolese, Cesena 1984, pp. 333-343.

Angelini 1984

Giovanni Angelini, *Il confine settentrionale di Zoldo verso il Cadore in epoca Medioevale*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», LV (1984), 246-247 (gennaio-giugno), pp. 4-20.

Bergamini 1984

Giuseppe Bergamini - Sergio Tavano, *Storia dell'arte nel Friuli-Venezia Giulia*, Reana del Rojale (Udine) 1984.

Castelnuovo - Gamboni 1984

Enrico Castelnuovo - Dario Gamboni, *Introduction*, in *Die Schweiz als Kunstlandschaft. Kunstgeographie als fachspezifisches Problem / La Suisse dans le paysage artistique. Le problème méthodologique de la géographie artistique*, Atti del 7ème congrès de l'Association suisse des historiens et historiennes de l'art (Lugano, 18-19 juin 1983), in «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte / Revue suisse d'art et d'archéologie / Rivista d'Arte e d'Archeologia», 41 (1984), pp. 65-66.

Fossaluzza 1984

Codice diplomatico bordoniano, in *Paris Bordon*, catalogo della mostra (Treviso 1984), Milano 1984, pp. 115-140.

Marshall 1984

David R. Marshall, *Carpaccio and the Topography of Jerusalem*, in «The Art Bulletin», LXVI (1984), pp. 610-620.

Pfeiffer 1984

Heinrich Pfeiffer, *L'immagine simbolica del pellegrinaggio a Roma; La Veronica e il volto di Cristo; L'iconografia della Veronica*, in *Roma 1300-1875. L'arte degli anni santi*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 20 dicembre 1984 - 5 aprile 1985), a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Milano 1984, pp. 106-126.

Scarpa 1984

Pietro Scarpa, *Disegni sconosciuti di 'Vettor Carpaccio'*, in *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di David Rosand, Venezia 1984, pp. 133-135.

Bardon 1985

Fraçoise Bardon, *La peinture narrative de Carpaccio dans le cycle de Sainte Ursule*, in «Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti», vol. XXXIX, fasc. IV, 1985, pp. 3-199.

Claut 1985¹

Sergio Claut, *Giovanni da Mel inedito*, in *Studi e ricerche in memoria di Laura Bentivoglio*, a cura di Sergio Claut, Feltre 1985, pp. 29-44.

Claut 1985²

Sergio Claut, *Schede per un catalogo di Lorenzo Luzzo*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», LV (1985), 251-252 (aprile-settembre), pp. 75-83.

Fossaluzza 1985

Giorgio Fossaluzza, *Vittore Belliniano, Fra' Marco Pensaben e Giovan Girolamo Savoldo: la "Sacra conversazione" in San Nicolò a Treviso*, in «Studi Trevisani», II (1985), 4 (dicembre), pp. 39-88.

Francescato 1985

Mosè Francescato, *La struttura ecclesiastica in Cadore nel Medioevo*, in «Dolomiti», VIII (1985), 5, pp. 23-35.

Franco 1985

Tiziana Franco, *Gli affreschi nella chiesa di S. Orsola a Vigo di Cadore*, Belluno 1985.

Kaftal 1985

George Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze 1985.

Meyer zur Capellen 1985
Jurg Meyer zur Capellen, *Gentile Bellini*, Stuttgart 1985.

Romanelli 1985
Giandomenico Romanelli, *Museo Correr*, Milano 1984.

Zanderigo Rosolo 1985
Giandomenico Zanderigo Rosolo, *I bilanci di una regola cadolina nella seconda metà del Cinquecento*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», Anno LV, (1985), 250 (gennaio-marzo), pp. 15-23.

Zlamalik 1985
Vinko Zlamalik, *Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb 1985.

Alhaique Pettinelli 1986
Rossana Alhaique Pettinelli, *Punti di vista sull'arte nei poeti dei Coryciani*, in «La rassegna della letteratura italiana», XC (1986), pp. 41-54.

Gemäldegalerie 1986
Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde, London 1986.

Gentili 1986
Augusto Gentili, *Nuovi documenti e contesti per l'ultimo Carpaccio. I. L'Incontro di Gioacchino e Anna per San Francesco in Treviso*, in «Artibus et Historiae», VIII (1986), 13, pp. 55-65.

Humfrey 1986
Peter Humfrey, *The Venetian altarpiece of the Early Renaissance in the light of contemporary business practice*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 15 (1986), pp. 65-82.

Kaftal 1986¹
George Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze 1986.

Kaftal 1986²
George Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Firenze 1986.

Lucco 1986¹
Mauro Lucco, *La pittura nelle province di Treviso e di Belluno nel Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, I, a cura di Giuliano Briganti, Milano 1986, pp. 208-218.

Lucco 1986²
Mauro Lucco, *Pittura del secondo Quattrocento nel Veneto occidentale*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, I, a cura di Federico Zeri, Milano 1986, pp. 133-151.

Vizzutti 1986
Flavio Vizzutti, *Breve storia della pittura bellunese dal XV al XIX secolo*, Belluno 1986.
Cella 1987

Sergio Cella, *ad vocem* «De Castro, Vincenzo Bernardino», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 33, 1987, pp. 481-483.

Collodo 1987
Silvana Collodo, *Il Cadore medievale. Verso la formazione di un'identità di regione*, in «Archivio Storico Italiano», 145 (1987), pp. 351-389.

Velluti operati 1987
Velluti operati del XV secolo col motivo «de' camini», II, a cura di Rosanna De Gennaro, Firenze 1987.

Furlan 1987
Caterina Furlan, *La pittura in Friuli e in Venezia Giulia nel Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, I, a cura di Giuliano Briganti, Milano 1987, pp. 219-228.

Gamboni 1987
Dario Gamboni, *Kunstgeographie*, Disentis 1987 (Ars Helvetica. Die visuelle Kulture der Schweiz, I).

Humfrey 1987
Peter Humfrey, *ad vocem* «Carpaccio, Vittore», in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, a cura di Federico Zeri, riedizione accresciuta e aggiornata, Milano 1987, pp. 597-598.

Keller 1987
Harald Keller, *Südtirol - Kunstlandschaft oder Pass- und Strassenland?*, Stuttgart-Wiesbaden 1987.

Lucco 1987¹
Mauro Lucco, *La pittura del secondo Quattrocento nel Veneto occidentale*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, I, a cura di Giuliano Briganti, Milano 1987, pp. 147-167.

Lucco 1987²
Mauro Lucco, *ad vocem* «Lattanzio da Rimini», in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, a cura di Federico Zeri, riedizione accresciuta e aggiornata, Milano 1987, p. 660.

Lucco 1987³
Mauro Lucco, *ad vocem* «Antonio Rosso», in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, a cura di Federico Zeri, riedizione accresciuta e aggiornata, Milano 1987, p. 748.

Scarpa 1987
Pietro Scarpa, *A Venetian Seventeenth-Century Collection of Old Master Drawings*, in *Drawings Defined*, edited by Walter Strauss and Tracie Felker, New York 1987, pp. 383-401.

Tulanowski 1987
Elaine G. Tulanowski, *The Iconography of the Assumption of the Virgin in Italian Paintings: 1480-1580*, Ph. D. diss. (The Ohio State University 1986), ed. Ann Arbor (MI) 1987, p. 272-308.

Wolters 1987
Wolfgang Wolters, *Storia politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia 1987.

Barchiesi 1988
Sofia Barchiesi, *Il San Paolo di Vittore Carpaccio a San Domenico di Chioggia*, in «Chioggia. Rivista di Studi e Ricerche», I (1988), 1 (luglio), pp. 113-121.

Bonelli - Fabiani 1988
Massimo Bonelli - Rossella Fabiani, *Pellegrino a San Daniele del Friuli. Gli affreschi di Sant'Antonio Abate*, Milano 1988.

Chiappini di Sorio 1988
Ileana Chiappini di Sorio, *L'arte della tessitura serica a Venezia*, Venezia 1988.

Ciapponi 1988
Lucia A. Ciapponi, *Agli inizi dell'umanesimo francese: fra Giocondo e Guillaume Budé*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di Ottavio Besomi, Giulia Gianella, Alessandro Martini e Guido Pedrojetta, Padova 1988, pp. 101-118 (Medioevo e Umanesimo, 72).

Collodo 1988
Silvana Collodo, *Il Cadore medievale. Verso la formazione di un'identità di regione*, in *Il dominio dei Caminesi*, Atti del Convegno di Studio nel 650° anniversario della morte di Rizzardo VI da Camino (Vittorio Veneto, 23 novembre 1985), Vittorio Veneto (Treviso) 1988, pp. 23-50.

Conti 1988
Alessandro Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988.

Fortini Brown 1988
Patricia Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven 1988.

Furlan 1988
Caterina Furlan, *Il Pordenone*, Milano 1988.

Gardina 1988
Edvilijo Gardina, *Monumenti artistici e storici in città*, in *Capodistria. Guida della città e dintorni*, Koper/Capodistria 1988.

Gentili 1988
Augusto Gentili, *Nuovi documenti per contesti per l'ultimo Carpaccio. II: I teleri per la Scuola di Santo Stefano in Venezia*, in «Artibus et Historiae», IX (1988), 18, pp. 79-108.

Humfrey 1988
Peter Humfrey, *Competitive Devotions. The Venetian Scuole Piccole as Donors of Altarpieces in the Years around 1500*, in «The Art Bulletin», 70 (1988), 3 (September), pp. 401-423.

- Ijsewijn 1988
Jozef Ijsewijn, *Puer tonans: de animo Christiano necnon pagano poetarum qui "Coryciana" (Romae 1524) conscripserunt*, in *Academiae Latinitati fovendae commentarii*, XII (1988), pp. 35-46.
- Lanzi 1988
Luigi Lanzi, *Viaggio nel Veneto*, a cura di Donata Levi, Firenze 1988.
- Levi 1988
Donata Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988.
- Montevecchi 1988
Benedetta Montevecchi, *Le insegne ecclesiastiche*, in *Suppellettile ecclesiastica*, I, a cura di Benedetta Montevecchi e Sandra Vasco Rocca, Firenze 1988, pp. 356-366 (Dizionari terminologici, 4).
- Pagogna 1988
Giancarlo Pagogna, *I laudi di Pozzale di Cadore*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», LIX (1988), 263 (aprile-giugno), pp. 59-78.
- Passamani 1988
Bruno Passamani, *Guida della Pinacoteca Tosio - Martinengo di Brescia*, Brescia 1988.
- Polverari 1988
Michele Polverari, *MDXX Titianus cadorinus pinsit*, in *Tiziano. La pala Gozzi di Ancona. Il restauro e il nuovo allestimento espositivo*, catalogo della mostra ([Ancona, Pinacoteca Civica], 23 aprile - 30 ottobre 1988), a cura di Michele Polverari, Casalecchio sul Reno (Bologna) 1988, pp. 23-36.
- Rosand 1988
David Rosand, *Tiziano: l'Assunta*, in «Eidos. Rivista di Arti Letteratura e Musica», nuova serie, 3 (1988 dicembre), pp. 4-23.
- F. Rossi 1988
Francesco Rossi, *Accademia Carrara. I. Catalogo dei dipinti. Sec. 15-16*, Bergamo 1988.
- Vecce 1988
Carlo Vecce, *Iacopo Sannazaro in Francia. Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo*, Padova 1988 (Medioevo e Umanesimo, 69).
- Zeri 1988¹
Federico Zeri, *Antonio Rosso da Cadore: una serie e alcuni problemi*, in *Giorno per Giorno nella Pittura. Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trevento al primo Cinquecento*, Torino 1988, pp. 193-195 (già pubblicato in «Antologia di Belle Arti», IV (1980), 15-16, pp. 141-144).
- Zeri 1988²
Federico Zeri, *Un esercizio in area veneta e provincia*, in *Giorno per Giorno nella Pit-*
- tura. Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trevento al primo Cinquecento*, Torino 1988, pp. 197-198 (già pubblicato in «Antologia di Belle Arti», IV (1980), 15-16, pp. 134-140).
- Bialostocki 1989
Jan Bialostocki, *Some Values of Artistic Periphery*, in *World Art: Themes of Unity in Diversity*, I, Act of the XXVIth International Congress of the History of Art (Washington D.C. 1986), a cura di Irving Lavin, University Park (PA) 1989, pp. 49-58.
- Castelnuovo 1989
Enrico Castelnuovo, *I rozzi pastori delle montagne*, in *Imago lignea. Sculture lignee nel Trentino dal XIII al XVI secolo*, a cura di Enrico Castelnuovo, Trento 1989, pp. 11-22.
- Fossaluzza 1989
Giorgio Fossaluzza, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, a cura di Mauro Lucco, Milano 1989, pp. 541-572.
- Kubler 1989
George Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, introduzione di Giovanni Previtali, seconda edizione, Torino 1989.
- Lucco 1989
Mauro Lucco, *Belluno*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, a cura di Mauro Lucco, Milano 1989, pp. 125-134.
- Müller 1989
Gerhard Müller, *Causa Reformationis. Beiträge zur Reformationsgeschichte und zur Theologie Martin Luthers*, Gütersloh 1989.
- Scarpa 1989
Pietro Scarpa, *Contributi a Vittore Carpaccio*, in «Arte Documento», 3 (1989), pp. 110-123.
- Tomasi 1989
Giovanni Tomasi, *Topografia antica di Serravalle e della Val Lapisina*, Fiume Veneto (Pordenone) 1989.
- Ames Lewis 1990
Francis Ames Lewis, *Il disegno nella pratica di bottega del Quattrocento*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, a cura di Mauro Lucco, Milano 1990, pp. 657-685.
- Belli - Zanderigo Rossolo 1990
Mario Ferruccio Belli - Giandomenico Zanderigo Rossolo, *Il Cadore al tempo di Tiziano*, Pieve di Cadore-Venezia 1990.
- Belting 1990
Hans Belting, *Bild und Kunst. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- Casadio 1990
Paolo Casadio, *ad vocem «Bellunello, Andrea*
- di Berlotto detto il», in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, a cura di Mauro Lucco, Milano 1990, p. 736.
- Gilbert 1990
Josiah Gilbert, *Cadore. Terra di Tiziano*, traduzione di Anna Luisa Samoggia, presentazione di Giovanni Angelini, Belluno 1990 (Uomini e montagne, 10).
- Goffen 1990
Rona Goffen, *Giovanni Bellini*, Milano 1990 (edizione italiana di *Giovanni Bellini*, New Haven-London 1989).
- Humfrey 1990¹
Peter Humfrey, *ad vocem «Vittore Carpaccio»*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, a cura di Mauro Lucco, Milano 1990, p. 740.
- Humfrey 1990²
Peter Humfrey, *La pittura del Rinascimento a Brera*, Firenze 1990.
- Ijsewijn 1990
Jozef Ijsewijn, *Poetry in a Roman garden: the Coryciana*, in *Latin poetry and the classical tradition. Essays in Medieval and Renaissance literature*, Edited by Peter Godman and Oswyn Murray, Oxford 1990, pp. 211-231.
- I Vangeli 1990
I Vangeli apocrifi, a cura di Marcello Craveri, Torino 1990.
- La chiesa 1990
La chiesa di Venezia tra riforma protestante e riforma cattolica, a cura di Giuseppe Gullino Venezia 1990 (Contributi alla storia della Chiesa di Venezia, 4).
- Lucco 1990¹
Mauro Lucco, *Belluno*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, a cura di Mauro Lucco, Milano 1990, pp. 573-598.
- Lucco 1990²
Mauro Lucco, *ad vocem «Antonio da Tisoi»*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, a cura di Mauro Lucco, Milano 1990, p. 733.
- Lucco 1990³
Mauro Lucco, *ad vocem «Antonio Cesa»*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, a cura di Mauro Lucco, Milano 1990, p. 741.
- Lucco 1990⁴
Mauro Lucco, *ad vocem «Matteo Cesa»*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, a cura di Mauro Lucco, Milano 1990, p. 741.
- Lucco 1990⁵
Mauro Lucco, *ad vocem «Jacopo da Valenza»*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, a cura di Mauro Lucco, Milano 1990, p. 753.

Lucco 1990⁶

Mauro Lucco, *ad vocem* «Lattanzio da Rimini», in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, a cura di Mauro Lucco, Milano 1990, pp. 754.

Lucco 1990⁷

Mauro Lucco, *ad vocem* «Antonio Rosso», in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, a cura di Mauro Lucco, Milano 1990, pp. 764-765.

Mori 1990

Gioia Mori, *L'«iter salvationis» cristiano nel Seppellimento di Cristo di Vittore Carpaccio*, in «Storia dell'arte», 49, 1990, pp. 164-200.

Pinacoteca 1990

Pinacoteca di Brera. *Scuola veneta*, direzione scientifica di Federico Zeri, Milano 1990.

Rodríguez 1990

Isaías Rodríguez, *ad vocem* «Stigmat», in *Dizionario enciclopédico di spiritualità*, a cura di Ermanno Ancilli, 3, Roma 1990, pp. 2014-2018.

Spiazzi 1990

Anna Maria Spiazzi, *Il piviale di Pieve di Cadore*, in *Tessili. Conservazione e restauro*, a cura di Gabriella Delfini Filippi, Giuliana Eriani e Anna Maria Spiazzi, Dosson (Treviso) 1990, pp. 15-31 (Laboratorio aperto, 1).

Tiziano 1990

Tiziano, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale e Washington, National Gallery of Art, 1990-1991), Venezia 1990.

van Os 1990

Henk W. van Os, *Sienese Alterpieces*, II, Groningen 1990.

Vecce 1990

Carlo Vecce, *Un'apologia per l'Equicola. Le due redazioni della "Pro Gallis Apologia" di Mario Equicola e la traduzione francese di Michel Roté*, Napoli 1990.

Vizzutti 1990

Flavio Vizzutti, *Il "Giornale pittorico" di Antonio Agosti*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», LXI (1990), 271 (aprile-giugno), pp. 95-101.

G. Agosti 1991

Giovanni Agosti, *Sui gusti di Altobello Averoldi*, in *Il polittico Averoldi di Tiziano restaurato*, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia, 25 giugno - 31 ottobre 1991), a cura di Elena Lucchesi Ragni e Giovanni Agosti, Brescia 1991, pp. 55-80.

Angelelli - De Marchi 1991

Walter Angelelli - Andrea G. De Marchi, *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Gir olamo Bombelli*, Milano 1991.

Brumana 1991

Angelo Brumana, *Sulle orme di due codici li-viani*, in «Italia Medioevale e Umanistica», XXXIV (1991), pp. 293-297.

Davanzo Poli 1991

Doretta Davanzo Poli, *Tessuti antichi. La collezione Cini dei Musei Civici Veneziani*, Venezia 1991.

Fossaluzza 1991

Fossaluzza, *Per un catalogo dei dipinti veneziani del Quattrocento della Gemäldegalerie Berlin - Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz*, Tesi di dottorato di ricerca in storia dell'arte, Università degli studi di Venezia, dottorato di ricerca, IV ciclo (1988-1991).

Furlan 1991

Caterina Furlan, *"Io depentore son e non sarò ...". Riflessioni sulla tarda attività di Gianfrancesco da Tolmezzo*, in *Gianfrancesco da Tolmezzo. Il restauro della pala di Santa Giuliana in Castello d'Aviano*, catalogo della mostra (Pordenone 1991), a cura di Caterina Furlan, Paolo Goi, Paolo Casadio e Giancarlo Magri, Fiume Veneto (Pordenone) 1991, pp. 7-26.

Gentili 1991

Augusto Gentili, *Giovanni Bellini, la bottega, i quadri di devozione*, in «Venezia Cinquecento», I (1991), 2 (luglio-dicembre), pp. 27-60.

Heinemann 1991

Fritz Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani. III. Supplemento e ampliamenti*, Hildesheim 1991.

Humfrey 1991

Peter Humfrey, *Carpaccio. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1991 (I gigli dell'arte. Archivi di arte antica e moderna, 16).

Garberoglio 1991

Enzo Garberoglio, *Ricordo di Taddeo Jacobi a centocinquant'anni dalla morte*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», LXII (1991), 275-276 (aprile-settembre), pp. 78-79.

Kuryluk 1991

Ewa Kuryluk, *Veronica and her Cloth: History, Symbolism and Structure of a "True" Image*, Oxford-Cambridge 1991.

Lucchesi Ragni 1991

Elena Lucchesi Ragni, *Le vicende del polittico, in Il polittico Averoldi di Tiziano restaurato*, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia, 25 giugno - 31 ottobre 1991), a cura di Elena Lucchesi Ragni e Giovanni Agosti, Brescia 1991, pp. 88-100.

Mori 1991

Gioia Mori, *Il Seppellimento di Cristo di Vittore Carpaccio. Un rebus teologico*, in «Art e Dossier», VI (1991), 57 (maggio), pp. 30-36.

Niero 1991

Antonio Niero, *San Rocco. Storia, leggenda, culto*, Vicenza 1991.

Magani 1991

Fabrizio Magani, *ad vocem* «Dusi, Cosroe», in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, II, Milano 1991, pp. 810-811.

Passamani 1991

Bruno Passamani, *Tiziano, Averoldi, Brescia. Il polittico di San Nazaro tappa nodale nell'arte di Tiziano e polo catalizzatore per la pittura bresciana del primo Cinquecento*, in *Il polittico Averoldi di Tiziano restaurato*, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia, 25 giugno - 31 ottobre 1991), a cura di Elena Lucchesi Ragni e Giovanni Agosti, Brescia 1991, pp. 7-32.

Pignatti 1991

Terisio Pignatti, *Vittore Carpaccio i zadrarski poliptih / Vittore Carpaccio e il polittico di Zara*, in *Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća*, Zbornik radova Znanstvenog skupa uz izložbu Zlatno doba Dubrovnika (Zagreb, 18.-20. svibnja 1987), a cura di Igor Fisković, Zagreb 1991, pp. 227-238 (Znanstvena djela MGC, 2).

Ragusa 1991

Isa Ragusa, *Mandylion-Sudarium. The Translation of a Byzantine Relic to Rome*, in «Arte Medievale», II serie, V (1991), 2, pp. 97-106.

F. Rossi 1991

Francesco Rossi, *Francesco Rizzo da Santacroce. Biografia*, in *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, a cura di Mina Gregori, Cinisello Balsamo (Milano) 1991, p. 238.

Scarpa 1991

Pietro Scarpa, *Vittore Carpaccio: identificazioni e proposte. I*, in «Arte e Documento», 5 (1991), pp. 60-69.

Schmidt 1991

Victor M. Schmidt, *ad vocem* «Assunzione», in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, II, Roma 1991, pp. 654-658.

Semi 1991

Francesco Semi, *Istria e Dalmazia. Uomini e tempi*, I, *Istria e Fiume*, [Udine] 1991.

Tazzer 1991

Luciana Tazzer, *Scultura tedesca nel bellunese nel XV e XVI secolo*, in «Arte Documento», V (1991), pp. 70-77.

Vauchez 1991

André Vauchez, *Rocco*, in *Storia dei santi e della santità cristiana*, VII, *Una chiesa in pezzi: 1275-1545*, a cura di André Vauchez, Milano 1991, pp. 225-230.

Zuffi 1991
Stefano Zuffi, *Carpaccio*, Milano 1991.

Bourdieu 1992
Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992.

Fortini Brown 1992
Patricia Fortini Brown, *La pittura nell'età del Carpaccio. I grandi cicli narrativi*, Venezia 1992.

Franco 1992
Tiziana Franco, *Belluno*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, I, a cura di Mauro Lucco, Milano 1992, pp. 247-271.

Gamboni 1992
Dario Gamboni, *La geografia artistica*, Disentis 1992 (Ars Helvetica. Arti e cultura visiva in Svizzera, I, a cura di Florens Deuchler).

Goi 1992
Paolo Goi, *Vero, dipinto, donato, perduto. Percorso alternativo attraverso i metalli preziosi del Friuli-Venezia Giulia*, in *Ori e tesori d'Europa*, Atti del Convegno di Studio (Udine, Castello, 3-4-5 dicembre 1991), a cura di Giuseppe Bergamini e Paolo Goi, Udine 1992, pp. 411-430.

Semi 1992
Francesco Semi, *I capolavori dimenticati*, in «Marco Polo», IX (1992), 105 (ottobre), pp. 57-61.

Spezzani 1992
Paolo Spezzani, *Riflettoscopia e indagini non distruttive. Pittura e grafica*, Milano 1992.

Shusterman 1992
Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living beauty, Rethinking Art*, Oxford 1992.

Tazzer 1992
Luciana Tazzer, *Quattro esempi di altare a battenti nell'Agordino tra Quattrocento e Cinquecento* in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», LXIII (1992), 279 (aprile-giugno), pp. 93-106.

van Os 1992
Henk W. van Os, *Studies Early Tuscan Painting*, London 1992.

Žitko 1992
Salvator Žitko, *Koper*, Koper 1992.

Aurenhammer 1993
Hans H. Aurenhammer, *Tizian. Die Madonna des Hauses Pesaro wie kommt Geschichte in ein venezianisches Altarbild?*, Frankfurt am Main 1993.

Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello 1993
Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri re-

stauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 26 marzo - 24 maggio 1993), a cura di Attilia Dorigato, Milano 1993.

Collodo 1993
Silvana Collodo, *La produzione tessile nel Veneto medievale*, in *Tessuti nel Veneto*, a cura di Giuliana Ericani e Paola Frattaroli, Verona 1993, pp. 35-56.

Davanzo Poli 1993
Doretta Davanzo Poli, *La produzione serica a Venezia*, in *Tessuti nel Veneto*, a cura di Giuliana Ericani e Paola Frattaroli, Verona 1993, pp. 21-34.

Farisco 1993
Elisabetta Farisco, *Andrea Bellunello da San Vito (1435 c.-1494 c.). L'opera del maestro e della scuola*, Udine 1993.

Fossaluzza 1993
Giorgio Fossaluzza, *Un affresco del Beccaruzzi ritrovato, Appunti sulla pittura a Conegliano nella prima metà del Cinquecento*, in *La Madonna della Neve tra le mura di Conegliano*, Treviso 1993, pp. 101-231.

Galasso 1993
Giovanna Galasso, *Modelli e schemi per la produzione tessile in età moderna*, in *Tessuti nel Veneto. Venezia e la Terraferma*, a cura di Giuliana Ericani e Paola Frattaroli, Verona 1993, pp. 229-248.

Gallo 1993
Andrea Gallo, *San Giovanni Battista di Vinigo e i suoi fioli de jesia*, Pieve di Cadore (Belluno) 1993.

Guiotto 1993
Giuditta Guiotto, *Grottesche e putti in casa De' Mezzan di Feltr e*, in «Dolomiti», XVI (1993), 3, pp. 7-34.

Hope 1993
Charles Hope, *The Early Biographies of Titian*, in *Titian 500*, Atti del convegno *Symposium Papers XXV* (Washington, Center of Advanced Study in the Visual Art, 25-27 ottobre 1990), a cura di Joseph Manca, Washington 1993, pp. 167-197 (Studies in the History of Art, 45).

Humfrey 1993¹
Peter Humfrey, *G. B. Cima da Conegliano e i politici di San Fior, Navolè e Treviso*, in *Cima da Conegliano. Mostra del restauro di tre politici*, catalogo della mostra (Conegliano, Sala dei Battuti, 30 settembre - 7 novembre 1993), Villorba (Treviso) [1993], pp. 6-13.

Humfrey 1993²
Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven-London 1993.

F. R. Morelli 1993
Francesca Romana Morelli, *Cima disperso? No, prigioniero politico*, in «Il Giornale dell'Arte», X (1993), 115 (ottobre), pp. 1, 7.

Ragusa 1993
Isa Ragusa, *The Iconography of the Abgar Cycle in Paris, Ms Lat. 2688 and its Relationship to Byzantine Cycles*, in «Miniatura», 2 (1993), pp. 35-51.

Restituzioni 1993
Restituzioni '93. Opere restaurate, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 16 settembre-31 ottobre 1993), [Vicenza] [1993].

Wolf 1993
Gerhard Wolf, *La Veronica e la tradizione romana di icone*, in *Il ritratto e la memoria, Materiali II*, Lavori del Convegno (Roma 1989), a cura di Augusto Gentili, Philippe Morel e Claudia Cieri Via, Roma 1993, pp. 9-35.

Zanderigo Rosolo 1993¹
Giandomenico Zanderigo Rosolo, *Il Cadore nella patria friulana*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», LXIV (1993), 284 (luglio-settembre), pp. 93-107.

Zanderigo Rosolo 1993²
Giandomenico Zanderigo Rosolo, *Il Cadore nella patria friulana*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», LXIV (1993), 285 (ottobre-dicembre), pp. 133-156.

Apocrifi 1994
Apocrifi del Nuovo Testamento, III, *Lettere. Dormizione di Maria. Apocalissi*, 3 voll., a cura di Luigi Moraldi, Casale Monferrato (Alessandria) 1994.

Blass-Simmen 1994
Brigit Blass-Simmen, *Cima da Conegliano: alcune riflessioni sui disegni. Il problema dell'utilizzazione dei disegni "memorativi" e i rapporti con l'opera pittorica*, in *Cima da Conegliano. II*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Conegliano, 1-2 ottobre 1993), a cura di Peter Humfrey e Augusto Gentili, in «Venezia Cinquecento», IV (1994), 8 (luglio-dicembre), pp. 145-165.

Claut 1994
Sergio Claut, *La pala di Cima da Conegliano nella chiesa di S. Dionisio a Zermen e la cultura montagnesca nell'area bellunese*, in *Cima da Conegliano. I*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Atti del Convegno Internazionale di Studi su Giovan Battista Cima (Conegliano, 1-2 ottobre 1993), a cura di Peter Humfrey e Augusto Gentili, I, in «Venezia Cinquecento», IV (1994), 7 (gennaio-giugno), pp. 81-101.

Dal Pozzolo 1994

Enrico Maria Dal Pozzolo, *È tutto Cima?*, in *Cima da Conegliano. I*, Atti del Convegno Internazionale di Studi su Giovan Battista Cima (Conegliano, 1-2 ottobre 1993), a cura di Peter Humfrey e Augusto Gentili, I, in «Venezia Cinquecento», IV (1994), 7 (gennaio-giugno), pp. 61-80.

Ericani 1994

Giuliana Ericani, *Lorenzo Luzzo, Pietro de Marascalchi ed il Cinquecento Feltrino*, in *Pietro de Marascalchi. Restauri studi e proposte per il Cinquecento feltrino*, catalogo della mostra (Feltre 1994), a cura di Giuliana Ericani, Dosson (Treviso) 1994, pp. 99-157.

Gardina 1994

Edvilijo Gardina, *Bartolomeo Giannelli 1824-1894*, catalogo della mostra (Koper/Capodistria, Pokrajinski muzej/Museo Regionale, 21 dicembre 1994 - 31 gennaio 1995), Koper 1994.

Lucco 1994

Mauro Lucco, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza*, in «Aurea Parma. Rivista di Storia, Letteratura e Arte», LXXVII (1994), 1, III, pp. 330-335.

P. Pellegrini - Piovan 1994

Paolo Pellegrini - Francesco Piovan, *Nuovi contributi per la biografia di Pierio Valeriano*, in «Italia Medioevale e Umanistica», XXXVII (1994), pp. 250-281.

Pietro de Marascalchi 1994

Pietro de Marascalchi. Restauri studi e proposte per il Cinquecento feltrino, catalogo della mostra (Feltre 1994), a cura di Giuliana Ericani, Dosson (Treviso) 1994.

Pinna 1994

Giuseppe Pinna, *Catalogo delle opere*, in Vittorio Sgarbi, *Carpaccio*, Milano 1994.

Restituzioni 1994

Restituzioni '94. Opere restaurate, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 17 settembre - 31 ottobre 1994), s. I. [1994].

Rigaux 1994¹

Dominique Rigaux, *Introduction. Du mur à l'écran*, in *Peinture Murales des Églises Alpines (du XIII^e au XVI^e siècle)*, Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge, t. 106 (1994), 1, pp. 7-16.

Rigaux 1994²

Dominique Rigaux, *PREALP. Une banque de données pour les peintures alpines*, in *Peinture Murales des Églises Alpines (du XIII^e au XVI^e siècle)*, Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge, t. 106 (1994), 1, pp. 153-170.

Romanelli 1994

Giandomenico Romanelli, *Il Museo Correr*, Milano 1994.

Sgarbi 1994

Vittorio Sgarbi, *Carpaccio*, Milano 1994.

Velluti 1994

Federico Velluti, *Spunti sulla cultura classica e sulla tecnica pittorica di opere feltrine tra il XV e il XVI secolo*, in *Pietro de Marascalchi. Restauri studi e proposte per il Cinquecento feltrino*, catalogo della mostra (Feltre 1994), a cura di Giuliana Ericani, Dosson (T reviso) 1994, pp. 159-173.

Ventura 1994

Leandro Ventura, *Cima da Conegliano: il Politico di Capodistria "ritrovato". Per la riapertura di un capitolo post-bellico*, in *Cima da Conegliano. I*, Atti del Convegno Internazionale di Studi su Giovan Battista Cima (Conegliano, 1-2 ottobre 1993), a cura di Peter Humfrey e Augusto Gentili, II, in «Venezia Cinquecento», IV (1994), 8 (luglio-dicembre), pp. 167-180.

Zolberg 1994

Vera L. Zolberg, *Sociologia dell'arte*, Bologna 1994.

Cassamarca 1995

Cassamarca. *Opere restaurate nella Marca Trivigiana. 1987-1995*, a cura di Giorgio Fossaluzza, Treviso 1995.

Claut 1995

Sergio Claut, *Notizie e documenti d'arte da alcuni conventi feltrini*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», LXVI (1995), 290 (gennaio-marzo), 1995, pp. 38-48.

Fontinoy 1995

Charles Fontinoy, *ad vocem* «Musica nella Bibbia», in *Dizionario Enciclopedico della Bibbia*, Roma 1995, pp. 899-902.

da Varazze 1995

Iacopo da Varazze (Jacobus de Voragine), *Legenda Aurea*, edizione a cura di Alessandro Vitale Brovarone e Lucetta Vitale Brovarone, Torino 1995.

Kitzinger 1995

Ernst Kitzinger, *The Mandylion at Monreale*, in *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, Atti del Convegno (Roma 1990), a cura di Antonio Iacobini ed Enrico Zanini, Roma 1995, pp. 575-602.

La Sacra Cintola 1995

La Sacra Cintola nel Duomo di Prato, Prato 1995.

Lucco 1995

Mauro Lucco, *Sul Luzzo, il Marascalchi e il Cinquecento a Feltre*, in «Archivio Storico di

Belluno, Feltre e Cadore», LXVI (1995), 291 (aprile-giugno), pp. 109-126.

Matejčić 1995

Ivan Matejčić, *Contributi per il catalogo delle sculture del Rinascimento in Istria e nel Quarnero*, in «Arte Veneta», 47 (1995/I), pp. 6-19.

P. Pellegrini 1995

Paolo Pellegrini, *Cenni biografici su Pierio Valeriano*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», LXVI (1995), 292 (luglio-settembre), pp. 155-159.

Restituzioni 1995

Restituzioni '95. Opere restaurate, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 16 settembre - 31 ottobre 1995), Padova 1995.

Serafino Volpin - Marco Volpin 1995

Serafino Volpin - Marco Volpin, *Relazione tecnica di restauro*, in *Restituzioni '95. Opere restaurate*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 16 settembre - 31 ottobre 1995), Padova 1995, pp. 107-108.

Stefano Volpin 1995

Stefano Volpin, *Analisi stratigrafiche*, in *Restituzioni '95. Opere restaurate*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 16 settembre - 31 ottobre 1995), Padova 1995, pp. 106-107.

Szafran 1995

Yvonne Szafran, *Carpaccio's 'Hunting on the Lagoon': A New Perspective*, in «The Burlington Magazine», 137 (1995), 1 104 (March), pp. 148-158.

Cavazza 1996

Silvano Cavazza, *La riforma nel Patriarcato di Aquileia: gruppi eterodossi e comunità luterane*, in *Il Patriarcato di Aquileia tra Riforma e Controriforma*, Atti del convegno di Studio (Udine, Palazzo Mantica, 9 dicembre 1995), a cura di Antonio De Cillia e Giuseppe Fornasir, Udine 1996, pp. 9-59.

Claut 1996

Sergio Claut, *Feltre e Belluno 1500-1540*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, I, a cura di Mauro Lucco, Milano 1996, pp. 281-302.

Cohen 1996

Charles E. Cohen, *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone between Dialect and Language*, 2 voll., Cambridge 1996.

Fossaluzza 1996

Giorgio Fossaluzza, *Pittori friulani alla scuola di Alvise Vivarini e del Cima*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 20 (1996), pp. 34-94.

Gentili 1996¹

Augusto Gentili, *Carpaccio*, Milano-Firenze

1996. Allegato a «Art e Dossier», XI (1996), 111 (aprile).

Gentili 1996²

Augusto Gentili, *Le storie di Carpaccio. Venezia, i Turchi, gli Ebrei*, Venezia 1996.

Humfrey 1996

Peter Humfrey, *ad vocem* «Carpaccio», in *The Dictionary of Art*, 5, a cura di Jane Turner, New York 1996, pp. 817-824.

Il Patriarcato 1996

Il Patriarcato di Aquileia tra Riforma e Controriforma, Atti del Convegno di Studio (Udine, Palazzo Mantica, 9 dicembre 1995), a cura di Antonio De Cillia e Giuseppe Fornasir, Udine 1996.

Ivančević 1996

Radovan Ivančević, *Ljubo Karaman e la nozione dell'arte provinciale, dell'arte di frontiera e dell'arte periferica*, in *La scuola viennese di storia dell'arte*, Atti del XX Convegno dell'Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei (Gorizia, Palazzo Attems, 25-28 settembre 1986), a cura di Marco Pozzetto, Gorizia [1996], pp. 183-193.

Knezevich 1996

Michela Knezevich, *Il Leone e il Palazzo*, Venezia 1996.

Le Chanu 1996

Patrick Le Chanu, *Les noms de couleurs dans 'La Prédication de Saint Etienne' de Vittore Carpaccio*, in *La couleur et ses pigments*, in «Technè», 4 (1996), pp. 90-98.

Mueller 1996

Reinhold C. Mueller, *Aspects of Venetian Sovereignty in Medieval and Renaissance Dalmatia*, in *Quattrocento Adriatico. Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim*, Papers from Colloquium held at the Villa Spelman (Firenze, giugno 1994), a cura di Charles Dempsey, Bologna 1996, pp. 29-56 (Villa Spelman Colloquia, 5).

Sponza 1996

Sandro Sponza, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, I, a cura di Mauro Lucco, Milano 1996, pp. 225-280.

Wolf 1996

Gerhard Wolf, *Christ in his Beauty and Paint. Concept of Body and Image in an Age of Transition (Late Middle Ages to Early Renaissance)*, in *The Art of Interpreting*, a cura di Susan C. Scott, University Park (PA) 1996, pp. 164-197 (Papers in Art History from the Pennsylvania State University, 9).

Alberi 1997

Dario Alberi, *Istria. Storia, Arte, Cultura*, Trieste 1997.

Alisi 1997

Antonio Alisi, *Istria. Città minori*, trascrizione e note di aggiornamento a cura di Maria Walcher, Trieste 1997 [1937].

Ascagni 1997

Paolo Ascagni, *San Rocco contro la malattia. Storia di un taumaturgo*, Cinisello Balsamo (Milano) 1997.

Bergamini 1997

Giuseppe Bergamini, *ad vocem* «Candido, Domenico di» in *SAUR. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Biieldenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 16, München-Leipzig 1997, pp. 115-116.

Bru 1997

Jean-Louis Bru, *Saint Roch de Montpellier. Jeune laïc, pèlerin-médecin*, Paris 1997.

Cini 1997

Simonetta Cini, *La chiesa di S. Martino. Valle di Cadore*, Belluno 1997.

Da Forno Panizza 1997

Giovanni Battista Da Forno Panizza, *Pozzale di Cadore*, Pieve di Cadore (Belluno) 1997.

Gentili 1997

Augusto Gentili, *ad vocem* «Carpaccio, Vittore», in *SAUR. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Biieldenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 16, München-Leipzig 1997, pp. 528-532.

Kasten 1997¹

E[berhard] K[asten], *ad vocem* «Carpaccio, Benedetto», in *SAUR. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Biieldenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 16, München-Leipzig 1997, p. 528.

Kasten 1997²

E[berhard] K[asten], *ad vocem* «Carpaccio, Pietro», in *SAUR. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Biieldenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 16, München-Leipzig 1997, p. 528.

Kukuljević Sakcinski 1997

Ivan Kukuljević Sakcinski, *Putne uspomene iz Hrvatske, Dalmacije, Arbanije, Krfa i Italije*, in Izabrana djela, Zagreb 1997 [1873], pp. 377-591.

Reynolds 1997

Anne Reynolds, *Renaissance Humanism at the Court of Clement VII. Francesco Berni's dialogue against poets in Context*, New York-London 1997 (Garlands Studies in the Renaissance, 7).

Rigaux 1997

Dominique Rigaux, *Per un corpus delle pitture murali nelle regioni alpine*, in *Une mémoire pour l'avenir. Una memoria per l'avvenire e. Peintures murales des régions alpines. Pitture murali delle regioni alpine*, catalogo della mo-

stra itinerante (28 gennaio - 15 ottobre 1997), a cura di Dominique Rigaux, Novara 1997, pp. 29-37.

Szafran - Wallert 1997

Yvonne Szafran - Arie Wallert, *The technical examination of the 'Ordination of St. Stephen' by Vittore Carpaccio: colours and colour notations*, in *Dessin sous-jacent et technologie de la peinture. Perspectives. Colloque XI*, (Louvain, 14 - 16 septembre 1995), a cura di Roger Van Schoote e Hélène Verougstrate, Louvain-la-Neuve 1997, pp. 161-167, pl. 80-83.

Turner - Plazzotta 1997

Nicolas Turner - Carol Plazzotta, *The J. Paul Getty Museum. European Drawings. 3. Catalogue of The Collections*, Los Angeles (CA), 1997.

Vauchez 1997

André Vauchez, *ad vocem* «Roch (saint)», in *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, II, Paris 1997, pp. 1330-1331.

Venezia 1997

Venezia da Stato a Mito, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 30 agosto - 30 novembre 1997), a cura di Alessandro Bettagno, Venezia 1997.

Belting 1998

Hans Belting, *In Search of Christ's Body. Image or Imprint?*, in *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence (Roma e Firenze 1996), Introduction by Herbert L. Kessler and Gerhard Wolf, Bologna 1998 (Villa Spelman Colloquia, 6), pp. 1-11.

Bozzo Dufour 1998

Colette Bozzo Dufour, *Il «Sacro Volto» di Genova. Problemi e aggiornamenti*, in *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence (Roma e Firenze 1996), Introduction by Herbert L. Kessler and Gerhard Wolf, Bologna 1998 (Villa Spelman Colloquia, 6), pp. 55-67.

Castri 1998

Serenella Castri, *Tentativi di avvicinamento: le due Sacre Conversazioni della Pieve di Zoldo*, in *Andrea Bellunello (1435 ca. - 1494 ca.)*, Atti del Convegno ([Pordenone], marzo 1995), a cura di Gilberto Ganzer, Fiume Veneto (Pordenone) 1998, pp. 53-64.

Conte 1998

Tiziana Conte, *La pittura del Cinquecento in provincia di Belluno*, Milano 1998.

Cozzi 1998

Enrica Cozzi, *Proposte per Bellunello pittore*, in *Andrea Bellunello (1435 ca. - 1494 ca.)*,

Atti del Convegno ([Pordenone], marzo 1995), a cura di Gilberto Ganzer, Fiume Veneto (Pordenone) 1998, pp. 21-31.

Darriulat 1998

Jacques Darriulat, *Sebastien. Le Renaissance. Sur le martyre de saint Sébastien dans la deuxième moitié du Quattrocento*, Paris 1998.

Dell'Agnese 1998

Fulvio Dell'Agnese, *Gianfrancesco da Tolmezzo e Andrea Bellunello. Proposte per una pittura di fine secolo*, in *Andrea Bellunello (1435 ca. - 1494 ca.)*, Atti del Convegno ([Pordenone], marzo 1995), a cura di Gilberto Ganzer, Fiume Veneto (Pordenone) 1998, pp. 77-85.

Egger 1998

Christoph Egger, *Papst Innocenz III. und die Veronica. Geschichte, Theologie, Liturgie und Seelsorge*, in *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence (Roma e Firenze 1996), Introduction by Herbert L. Kessler and Gerhard Wolf, Bologna 1998 (Villa Spelmann Colloquia, 6), pp. 181-203.

Fossaluzza 1998

Giorgio Fossaluzza, *Problemi di scultura lignea veneziana del Rinascimento: Paolo Campsa e Giovanni di Malines*, in «Arte Veneta», 52 (1998/I), pp. 28-53.

Galassi 1998

Maria Clelia Galassi, *Il disegno svelato. Progetto e immagine nella pittura italiana del primo Rinascimento*, Nuoro 1998.

La collezione Cagnola 1998

La collezione Cagnola. I. I dipinti dal XIII al XIX secolo, a cura di Miklós Boskovits e Giorgio Fossaluzza, Busto Arsizio (Varese) 1998.

Levi 1998

Donata Levi, *Per un progetto di pubblicazione della versione italiana della "History of Painting in North Italy"*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Giovanni Battista Cavalcaselle 1819-1897. Alle origini della storia dell'arte, a cura di Donata Levi e Paola Marini (Legnago, 28 novembre 1997; Verona, 29 novembre 1997), a cura di Anna Chiara Tommasi, Venezia 1998, pp. 11-21.

Guiotto 1998

Giuditta Guiotto, *Giovan Battista Cavalcaselle: taccuino di viaggio sul Morto da Feltre*, in «Dolomiti», XXI (1998), 5, pp. 17-31.

Le pergamene 1998

Le pergamene della Magnifica Comunità di Pieve di Cadore, a cura di Franca Cosmai e Annamaria Pozzan, Venezia 1998.

Lucco 1998

Mauro Lucco, *Andrea Bellunello e il problema critico della "Scuola Tolmezzina"*, in *Andrea Bellunello (1435 ca. - 1494 ca.)*, Atti del Convegno ([Pordenone], marzo 1995), a cura di Gilberto Ganzer, Fiume Veneto (Pordenone) 1998, pp. 11-20.

Perusini 1998

Giuseppina Perusini, *Gli influssi tedeschi sulle sculture lignee del Bellunello*, in *Andrea Bellunello (1435 ca. - 1494 ca.)*, Atti del Convegno ([Pordenone], marzo 1995), a cura di Gilberto Ganzer, Fiume Veneto (Pordenone) 1998, pp. 43-52.

Tempestini 1998

Anchise Tempestini, *Bellini e i belliniani in Romagna*, Firenze 1998.

Tomasi 1998

Giovanni Tomasi, *La diocesi di Ceneda. Chiese e uomini dalle origini al 1586*, 2 voll., Vittorio Veneto (Treviso) 1998.

Wolf 1998

Gerhard Wolf, *From Madyllion to Veronica: Picturing the «Didemboided» Face and Disseminating the True Image of Christ in The Latin West*, in *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence (Roma e Firenze 1996), Introduction by Herbert L. Kessler and Gerhard Wolf, Bologna 1998 (Villa Spelmann Colloquia, 6), pp. 153-179.

Castri 1999

Serenella Castri, *Botteghe sudtirolesi attive nei domini della Serenissima: un bilancio delle ricerche in corso*, in *La scultura lignea nell'arco alpino 1450-1550: storia, stili e tecniche*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Udine, 21 novembre; Tolmezzo, 22 novembre 1997), Udine 1999, pp. 133-152.

Claut 1999¹

Sergio Claut, *Un aggiornamento per Jacopo da Valenza*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», XLI (1999), pp. 47-54.

Claut 1999²

Sergio Claut, *ad vocem* «Luzzo Lorenzo», in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, a cura di Mauro Lucco, Milano 1999, pp. 1302-1303.

Dipinti antichi 1999

Dipinti antichi, catalogo della mostra (Milano, Galleria Salamon, 23 aprile - 27 maggio 1999), a cura di Matteo Salamon, Bollate (Milano) 1999.

Finocchi Ghersi 1999

Lorenzo Finocchi Ghersi, *Carpaccio, Tintoretto and the Lippomano family*, in «The Burlington Magazine», CXLI (1999), 1 157 (August), pp. 455-461.

Fondazione Cassamarca 1999

Fondazione Cassamarca. *Opere restaurate nella Marca Trivigiana. 1996-1999*, a cura di Giorgio Fossaluzza, Treviso 1999.

Istria. Città maggiori 1999

Istria. Città maggiori. *Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di Giuseppe Pavanello e Maria Walcher, Trieste 1999 [stampa 2001].

Neb en Riu 1999

Neb en Riu. Appunti nebludensi, a cura di Serafino De Lorenzo, Urbano De Lorenzo e Giancarlo Pagogna, Pieve di Cadore (Belluno) 1999.

Rowlands 1999

Eliot W. Rowlands, «Raffazzonando con qualche gusto e con buona pratica». *Le opere tarde di Francesco Rizzo da Santacròce*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 23 (1999), pp. 11-29.

Sartor 1999

Lucia Sartor, *Un'aggiunta e qualche precisazione per la grafica di Benedetto Diana*, in «Arte Veneta», 55 (1999/II) [stampa 2001], pp. 113-118.

Spiazzi 1999

Anna Maria Spiazzi, *Scultura lignea Belluno e nel suo territorio*, in *La scultura lignea nell'arco alpino 1450-1550: storia, stili e tecniche*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Udine, 21 novembre 1997; Tolmezzo, 22 novembre 1997), Udine 1999, pp. 119-126.

Tempestini 1999¹

Anchise Tempestini, *La "Sacra Conversazione" nella pittura veneta dal 1500 al 1516*, in *La Pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, a cura di Mauro Lucco, Milano 1999, pp. 939-1014.

Tempestini 1999²

Anchise Tempestini, *Pellegrino da San Daniele tra '400 e maniera moderna*, in *Pellegrino da San Daniele*, Giornate di Studio (San Daniele del Friuli, Monte di Pietà, 12-13 dicembre 1997), a cura di Anchise Tempestini, Udine 1999, pp. 13-28.

Baldissin Molli 2000

Giovanna Baldissin Molli, *La pala carpaccesca già a Pirano: appunti di lettura stilistica e iconografica*, in *La pala di Carpaccio del Convento di S. Francesco di Pirano custodita presso il Convento del Santo di Padova*, Atti del Seminario di Studio (Padova, 18 maggio 2000), in «Il Santo. Rivista Francescana di Storia Dottrina Arte», II serie, XL (2000), 2-3 (maggio-dicembre), pp. 311-319.

Bernik 2000

Stane Bernik, *Architettura e urbanesimo, in Dioecesis Justinopolitana. L'arte gotica nel*

territorio della diocesi di Capodistria, a cura di Samo Štefanac, Radovan Cunja, Mojca Guček, Edvilijo Gardina e Salvator Žitko, Koper 2000, pp. 36-137.

Book of Augustinian 2000

Book of Augustinian Saints, a cura di John E. Rotelle, Villanova (PA) 2000 (The Augustinian Series, V.2).

Cardini 2000

Franco Cardini, *Il pellegrinaggio a Roma ai tempi di san Rocco*, in *San Rocco nell'arte. Un pellegrino sulla Via Francigena*, Milano 2000, pp. 26-33.

Casanova De Marco 2000

Michele Casanova De Marco, *La Dominante nel Cadore Ladino. Il capitano di Venezia a Pieve nel 1500*, Costalta (Belluno) 2000.

Castelnuovo 2000¹

Enrico Castelnuovo, *Le Alpi, crocevia e punto d'incontro delle tendenze artistiche del XV secolo*, in *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno 2000¹, pp. 35-45 (prima edizione *Les Alpes carrefour et lieu de rencontre des tendances artistique au XV^e siècle* 1967).

Castelnuovo 2000²

Enrico Castelnuovo, *Per una storia dinamica delle arti nella regione alpina nel Medioevo*, in *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno 2000², pp. 46-66.

Cusinato 2000

Alessandra Cusinato, *Santa Maria Nascente a Pieve di Cadore*, prefazione di Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, s. l. 2000.

Höfler 2000

Janez Höfler, *Pittura*, in *Dioecesis Justinopolitana. L'arte gotica nel territorio della diocesi di Capodistria*, a cura di Samo Štefanac, Radovan Cunja, Mojca Guček, Edvilijo Gardina e Salvator Žitko, Koper 2000, pp. 214-221.

Magani 2000

Fabrizio Magani, *Sulle tracce del Carpaccio. Vicende della pala di Pirano (e alcune note sulla storia della protezione delle opere d'arte in Istria)*, in *La pala di Carpaccio del Convento di S. Francesco di Pirano custodita presso il Convento del Santo di Padova*, Atti del Seminario di Studio (Padova, 18 maggio 2000), in «Il Santo. Rivista Francescana di Storia Dottrina Arte», II serie, XL (2000), 2-3 (maggio-dicembre), pp. 321-335.

Mason 2000

Stefania Mason, *Carpaccio. I grandi cicli pittorici*, Milano 2000.

Pellegrino 2000

Pellegrino da San Daniele (1467-1547), catalogo della mostra (San Daniele del Friuli, Chiesa di Santa Maria della Fratta, 29 gennaio

- 28 maggio 2000), a cura di Giuseppe Beganini e Dino Barattin, Udine 2000.

Pilo 2000

Giuseppe Maria Pilo, «Per trecentosettanta-sette anni». *La gloria di Venezia nelle testimonianze artistiche della Dalmazia*, Monfalcone (Gorizia) 2000.

Šamperl 2000

Janez Šamperl, *La presenza francescana in Pirano al tempo del Carpaccio*, in *La pala di Carpaccio del Convento di S. Francesco di Pirano custodita presso il Convento del Santo di Padova*, Atti del Seminario di Studio (Padova, 18 maggio 2000), in «Il Santo. Rivista Francescana di Storia Dottrina Arte», II serie, XL (2000), 2-3 (maggio-dicembre), pp. 303-309.

San Rocco 2000

San Rocco nell'arte. Un pellegrino sulla Via francigena, catalogo della mostra (Piacenza, Palazzo Gotico, 8 aprile - 25 giugno 2000), a cura di Carlo Bertelli, Milano 2000.

Tempestini 2000

Anchise Tempestini, *Il catalogo di Marco Bello. Nuovi contributi e riflessioni*, in «Studi di Storia dell'Arte», 11 (2000), pp. 29-72.

Zanotto 2000

Sandro Zanotto, *Prefazione agli inediti da pubblicare*, in «Punto di Vista. Rassegna italiana di Lettere e Arti», VII (2000), 26 (ottobre-dicembre) 2000, pp. 212-213.

Bergamo. L'altra Venezia 2001

Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto (1510-1530), catalogo della mostra (Bergamo, 4 aprile - 8 luglio 2001), a cura di Francesco Rossi, Milano 2001.

Bernini 2001

Rita Bernini, *Il ritorno del politico cinquecentesco dei santi Gervasio e Protasio di Tisoi*, in *Opuscolo della III Settimana della Cultura. Venezia. Politici*, a cura di Caterina Limentani Virdis e Maria Pietrogiovanna Verona 2001, p. 2.

Conte 2001

Tiziana Conte, *Cesare Vecellio e il Cadore*, in *Cesare Vecellio 1521ca.-1601*, catalogo della mostra ([Pieve di Cadore 2001]), a cura di Tiziana Conte, Belluno 2001, pp. 155-171.

De Pascale 2001

Enrico De Pascale, *Nobili e borghesi. Aspetti della committenza cittadina*, in *Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto (1510-1530)*, catalogo della mostra (Bergamo, 4 aprile - 8 luglio 2001), a cura di Francesco Rossi, Milano 2001, pp. 35-41.

Humfrey 2001

Peter Humfrey, *L'importazione dei dipinti veneziani a Bergamo e nelle sue valli, da Bartolomeo Vivarini a Palma il V ecchio*, in *Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto (1510-1530)*, catalogo della mostra (Bergamo, 4 aprile - 8 luglio 2001), a cura di Francesco Rossi, Milano 2001, pp. 43-47.

Joannides 2001

Pail Joannides, *Titian to 1518. The Assumption of Genius*, New Haven-London 2001.

Lucco 2001

Mauro Lucco, *Bergamo, 1513-1525: gli anni d'oro*, in *Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto (1510-1530)*, catalogo della mostra (Bergamo, 4 aprile - 8 luglio 2001), a cura di Francesco Rossi, Milano 2001, pp. 49-57.

Mounier 2001

Pierre Mounier, *Pierre Bourdieu. Une introduction*, Paris 2001.

Muthesius 2001

Stefan Muthesius, «Kunstgeographie», or the Problem of Characterising the Art of a Region, in *Raising the Eyebrow. John Onians and World Art Studies*, a cura di Lauren Golden Oxford 2001, pp. 223-227 (British Archeological Reports. International Series, 996).

Pedrocco 2001

Filippo Pedrocco, *La Collezione Mestrovich a Ca' Rezzonico*, Venezia 2001.

Rearick 2001

William R. Rearick, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano 2001.

F. Rossi 2001

Francesco Rossi, *Immagine e mito di Venezia. Committenza artistica e progetto politico a Bergamo tra il 1512 e il 1525*, in *Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto (1510-1530)*, catalogo della mostra (Bergamo, 4 aprile - 8 luglio 2001), a cura di Francesco Rossi, Milano 2001, pp. 23-33.

Tempestini 2001

Anchise Tempestini, *Un dipinto di Francesco Rizzo da Santacroce a Borgo Valsugana*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», 80 (2001), 1-2, pp. 43-50.

Parma 2001-2002

Sabina Parma, *Benedetto Carpaccio. Origini del metodo di lavoro e attività istriana*, tesi di laurea in Storia dell'Arte Veneta, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Trieste, relatore prof. Giorgio Fossaluzza, a.a. 2001-2002.

Benzoni - Bortolotti 2002

Gino Benzoni - Luca Bortolotti, *ad vocem* «Grimani, Domenico», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 59, 2002, pp. 599-609.

Brunelli 2002

Giampiero Brunelli, *ad vocem* «Grimani, Marino», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 59, 2002, pp. 640-646.

Castelnuovo 2002

Enrico Castelnuovo, *L'autunno del Medioevo nelle Alpi*, in *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio; Museo diocesano Tridentino, 20 luglio - 20 ottobre 2002), a cura di Enrico Castelnuovo e Francesca De Gramatica, Trento 2002, pp. 17-33.

Dapelo 2002

Giovanna Dapelo, *Esplorare l'impossibile: versioni rinascimentali della "Storia vera" di Luciano*, in «Itineraria», I (2002), pp. 245-270.

De Lorenzo 2002

Serafino De Lorenzo, *Il Cavaliere Tiziano Vecellio detto "l'Oratore" nella vita cadorina dei secoli XVI e XVII*, Pieve di Cadore (Belluno) 2002.

Ferretti 2002

Ilaria Ferretti, *La Madonna della cintola nell'arte toscana. Sviluppi di un tema iconografico*, in «Arte Cristiana», XC (2002), 813 (novembre-dicembre), pp. 411-422.

Franco 2002

Tiziana Franco, *Intorno a Bernardino da Feltre*, in *De Lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di Tiziana Franco e Giovanna Valenzano, Padova 2002, pp. 161-172.

Gardina 2002

Edvilijo Gardina, *Mestni muzej za zgodovino in umetnost (Museo Civico di Storia ed Arte) (1911-1943)*, in *90 let Pokrajinskega muzeja Koper. 90 anni del Museo regionale di Capodistria: 1911-2001*, a cura di Jože Hočevar, Koper 2002, pp. 47-75.

Il camerino 2002

Il camerino delle pitture di Alfonso I, III, Documenti per la storia dei camerini di Alfonso I. (1471-1634). Regesto generale, a cura di Alessandro Ballarin, Cittadella (Padova) 2002.

Martelli 2002

Cecilia Martelli, *La collezione Jacquemart-André: i due protagonisti e l'allestimento del museo*, in *Due collezionisti alla scoperta dell'Italia. Dipinti e sculture dal Museo Jacquemart-André di Parigi*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 16 ottobre 2002 - 16 marzo 2003), a cura di Andrea Di

Lorenzo, Milano 2002, pp. 13-21.

Pellegrini 2002

Paolo Pellegrini, *Pierio Valeriano e la tipografia del Cinquecento. Nascita, storia e bibliografia delle opere di un umanista*, Udine 2002.

Puppi 2002

Lionello Puppi, *Centro e periferia nella storia dell'arte: un falso problema o un problema mal posto? Approssimazioni a un' introduzione metodologica allo studio della cultura artistica friulana*, in *La Galleria d'Arte Antica dei Civici Musei di Udine. I. Dipinti dal XIV alla metà del XVII secolo*, a cura di Giuseppe Bergamini, Vicenza-Udine 2002, pp. 23-33.

Salgado 2002

Ofelia N. Salgado, *France and the Transmission of latin Manuscripts*, in *The Classical Heritage in France*, a cura di Gerald Sandy, Leiden-New York-Köbenhavn-Köln 2002, pp. 25-46.

Tomčić 2002

Radoslav Tomčić, *Splitska slikarska baština*, Zagreb 2002.

Turcan-Verkerk 2002

Anne-Marie Turcan-Verkerk, *L'Ausone di Jacopo Sannazaro: an ancient témoin passé inaperçu*, in «Italia Medioevale e Umanistica», XLIII (2002), pp. 231-312.

Bergamini 2003

Giuseppe Bergamini, *Carnia, Cadore e Friuli*, in *Tesori d'Arte nelle chiese dell'Alto Bellunese. Vigo di Cadore*, a cura di Rita Bernini, Belluno 2003, pp. 19-26.

Boskovits - Brown 2003

Miklós Boskovits - David Alan Brown et al., *Italian Paintings of the Fifteenth Century. The Systematic Catalogue of the National Gallery of Art*, Washington (D.C.) 2003.

Claut - Tomasi 2003

Sergio Claut - Giovanni Tomasi, *Notizie sui pittori bellunesi: Andrea de Foro, Bartolomeo da Torino, Giovanni da Cividale, Matteo Cesa, Jacopo da Valenza, Antonio Rosso, Antonio da Tisoi, Iseppo da Cividale, Giovanni Gabelli, Battista da Cavessago, Teodoro Cavassacco*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», LXXIV (2003), 321 (gennaio-aprile), pp. 22-34.

Da Rif 2003

Ausilio Da Rif, *Capitolo e Canonici della Chiesa Cattedrale di Belluno*, Belluno 2003.

Fossaluzza 2003

Giorgio Fossaluzza, *Gli affreschi nelle chiese della Marca trevigiana dal Duecento al Quattrocento*, 4 voll., I.1 *Romanico e Gotico*, I.2 *Tardogotico e sue persistenze*, I.3 *Rinasci-*

mento e pseudorinascimento, I.4 *Tradizione muranese e alvisina*, Cornuda (Treviso) 2003 (L'Arte nelle Venezie, I).

Gardina 2003

Edvilijo Gardina, *Zorzi Ventura Brajković. Il manierismo in Istria intorno al 1600*, catalogo della mostra (Lubiana, Galleria nazionale, 17 maggio - 21 settembre 2003; Capodistria, Museo regionale, 26 settembre - 24 ottobre 2003; Parenzo, Sala della Dieta istriana, 31 ottobre - 16 novembre 2003), a cura di Ferdinand Šerbelj, Ljubljana 2003.

Gentili 2003

Augusto Gentili, *Documenti e contesti per la committenza dell'ultimo Carpaccio, in Venezia, le Marche e la civiltà adriatica. Per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, a cura di Ileana Chiappini Di Sorio e Laura De Rossi, Monfalcone (Gorizia) 2003, pp. 264-267.

Girardini 2003

Luigi Girardini, *Descrizione delle chiese di S. Martino, Madonna della Difesa, S. Orsola, S. Margherita in Salagona*, in *Tesori d'Arte nelle chiese dell'Alto Bellunese. Vigo di Cadore*, a cura di Rita Bernini, Belluno 2003, pp. 27-40.

Kitzinger 2003

Ernst Kitzinger *The Mandylyon of Monreale*, in Ernst Kitzinger, *Studies in Late Antique, Byzantine and medieval Western Art*, II, London 2003, pp. 1158-1188.

La Pinacoteca 2003

La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento. Catalogo delle Collezioni del Museo Civico di Cremona, a cura di Mario Marubbi, Milano 2003.

Mazza 2003

Marta Mazza, *Emergenze artistiche nelle chiese di Vigo di Cadore: riflessioni per un primo catalogo ragionato e qualche precisazione*, in *Tesori d'Arte nelle chiese dell'Alto Bellunese. Vigo di Cadore*, a cura di Rita Bernini, Belluno 2003, pp. 41-70.

Petricioli 2003

Ivo Petricioli, *L'opera di Giovanni da Curzola intagliatore a Zara dal 1483 al 1496*, in «Arte Documento», 17-18-19 (2003), pp. 217-219.

Rearick 2003

William R. Rearick, *La dispersione dei dipinti già a Santa Maria dei Miracoli*, in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di Mario Piana e Wolfgang Wolters, Venezia 2003, pp. 179-192.

Red. 2003

Red., *ad vocem* «Musica», in *Il Dizionario della Bibbia*, a cura di Paul J. Achtemeier e della Society of Biblical Literature, edizione italiana a cura di Piero Capelli, Bologna 2003, pp. 566-568.

San Giusto 2003

San Giusto. *Ritratto di una cattedrale*, catalogo della mostra (Trieste, Palazzo Costanzi, 20 settembre - 3 novembre 2003), a cura di Marzia Vidulli Torlo, Trieste 2003.

Tesori 2003

Tesori d'Arte nelle chiese dell'Alto Bellunese. *Vigo di Cadore*, a cura di Rita Bernini, Belluno 2003.

A nord 2004

A nord di Venezia. *Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 30 ottobre 2004 - 22 febbraio 2005), a cura di Anna Maria Spiazzi, Giovanna Galasso, Rita Bernini e Luca Majoli, Cinisello Balsamo (Milano) 2004.

Bergamini 2004

Giuseppe Bergamini, *Andrea Bellunello e la scultura lignea in Friuli nel XV secolo*, in *A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 30 ottobre 2004 - 22 febbraio 2005), a cura di Anna Maria Spiazzi, Giovanna Galasso, Rita Bernini e Luca Majoli, Cinisello Balsamo (Milano) 2004, pp. 253-263.

Bernini 2004¹

Rita Bernini, *La pittura di Jacopo da Valenza tra Venezia e Belluno*, in *A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 30 ottobre 2004 - 22 febbraio 2005), a cura di Anna Maria Spiazzi, Giovanna Galasso, Rita Bernini e Luca Majoli, Cinisello Balsamo (Milano) 2004, pp. 147-155.

Bernini 2004²

Rita Bernini, *Vesperbilder in territorio bellunese*, in *A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 30 ottobre 2004 - 22 febbraio 2005), a cura di Anna Maria Spiazzi, Giovanna Galasso, Rita Bernini e Luca Majoli, Cinisello Balsamo (Milano) 2004, pp. 299-303.

Brooke 2004

Caroline Brooke, *Vittore Carpaccio's Method of Composition in his Drawings for the Scuola di S. Giorgio Teleri*, in «Master Drawings», 42 (2004), 4, pp. 303-314.

Concina 2004

Ennio Concina, *Comelico tra Medioevo ed età Moderna*, in *Tesori d'Arte nelle chiese dell'Alto Bellunese. Comelico e Sappada*, a cura di Marta Mazza, Belluno-Venezia 2004, pp. 18-31.

Da Costa Kaufmann 2004

Thomas Da Costa Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago-London 2004.

Da Carpaccio 2004

Da Carpaccio a Canaletto. *Tesori d'arte italiana dal Museo Nazionale di Belgrado*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, Sala delle Belle Arti, 28 novembre 2004 - 13 febbraio 2005) a cura di Tatjana Božjak e Rosa D'Amico, Venezia 2004.

Dell'Agnese 2004

Fulvio Dell'Agnese, «Opera de mi Zvane Francescho». *Gli affreschi di Gianfrancesco da Tolmezzo a san Nicolò Comelico*, in *Tesori d'Arte nelle chiese dell'Alto Bellunese. Comelico e Sappada*, a cura di Marta Mazza, Belluno-Venezia 2004, pp. 76-95.

De Lorenzo 2004

Serafino De Lorenzo, *San Dionisio. Una chiesetta sulla montagna*, s.l. 2004.

Fondazione Cassamarca 2004

Fondazione Cassamarca. *Opere restaurate nella Marca Trivigiana 2000-2004*, a cura di Giorgio Fossaluzza, Treviso 2004.

Importanti 2004

Importanti mobili ed oggetti d'arte, sculture, marmi, rari dipinti di antichi maestri, Finarte Semenzato Casa d'Aste, Venezia, Palazzo Correr, 19 dicembre 2004.

Markham Schulz 2004

Anne Markham Schulz, *L'altare Cesa in Santo Stefano, Belluno*, in *A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 30 ottobre 2004 - 22 febbraio 2005), a cura di Anna Maria Spiazzi, Giovanna Galasso, Rita Bernini e Luca Majoli, Cinisello Balsamo (Milano) 2004, pp. 135-145.

Mazza 2004

Marta Mazza, *La tutela del patrimonio artistico*, in *Tesori d'Arte nelle chiese dell'Alto Bellunese. Comelico e Sappada*, a cura di Marta Mazza, Belluno-Venezia 2004, pp. 64-75.

Old Master 2004

Old Master Pictures, Christie's, Sale 6967, London, Wednesday 8 December 2004.

Perusini 2004

Giuseppina Perusini, *Altari tedeschi dei secoli XV e XVI nell'Agordino, nello Zoldano e nel Cadore*, in *A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 30 ottobre 2004 - 22 febbraio 2005), a cura di Anna Maria Spiazzi, Giovanna Galasso, Rita Bernini e Luca Majoli, Cinisello Balsamo (Milano) 2004, pp. 279-297.

Petricioli 2004

Ivo Petricioli, *Stalna izložba crkvene umjetnosti u Zadru*, Zadar 2004.

Puppi 2004

Lionello Puppi, *Per Tiziano*, Milano 2004.

Sacco 2004

Alessandro Sacco, *Forse ha un nome (Ruprecht Potech) l'autore della pala realizzata a Pieve nel 1498 nella chiesa di Santa Maria Nascente*, in «Il Cadore», LII (2004), 8 (agosto), p. 10.

Sartor 2004

Lucia Sartor, *Matteo Cesa e Antonio Rosso e la pittura bellunese del secondo Quattrocento*, in *A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 30 ottobre 2004 - 22 febbraio 2005), a cura di Anna Maria Spiazzi, Giovanna Galasso, Rita Bernini e Luca Majoli, Cinisello Balsamo (Milano) 2004, pp. 111-133.

Tesori 2004

Tesori d'Arte nelle chiese dell'Alto Bellunese. *Comelico e Sappada*, a cura di Marta Mazza, Belluno-Venezia 2004.

Tradigo 2004

Alfredo Tradigo, *Icone e santi d'Oriente*, Milano 2004.

Un Carpaccio ritrovato 2004

Un Carpaccio ritrovato 'Madonna in adorazione del Bambino, con San Giovannino', 1489-90. *Il dipinto e il restauro*, pieghevole dell'esposizione (Venezia, Palazzo Ducale, 3 luglio - 3 ottobre 2004), s.l., s.d. [2004].

Algeri - L'Occaso 2005

Giuliana Algeri - Stefano L'Occaso, *Le opere d'arte della chiesa di Sant'Anna di Capodistria*, in *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 23 giugno 2005 - 6 gennaio 2006), a cura di Francesca Castellani e Paolo Casadio, Milano 2005, pp. 87-97.

Bourdieu 2005

Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte: genesi e struttura del campo letterario*, traduzione dal francese di Anna Boschetti ed Emanuele Bottaro, Milano 2005.

Castellani 2005

Francesca Castellani, «Nel fascino di una visione di storia e d'arte». *Appunti per una fortuna delle opere istriane tra Ottocento e Novecento*, in *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 23 giugno 2005 - 6 gennaio 2006), a cura di Francesca Castellani e Paolo Casadio, Milano 2005, pp. 69-80.

Faraglia 2005

Rossella Faraglia, *ad vocem* «Lattanzio da Rimini», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 64, Roma 2005, pp. 24-26.

Fossaluzza 2005¹

Giorgio Fossaluzza, *Gli affreschi della Scuola dei Battuti di Conegliano*, Conegliano (Trevi) 2005.

Fossaluzza 2005²

Giorgio Fossaluzza, *Tracciato di storiografia dell'Istria pittorica*, in Višnja Bralić - Nina Kudiš Burić, *Istria pittorica. Dipinti dal XV al XVIII secolo. Diocesi Parenzo-Pola, Rovigno-Trieste* 2005, pp. XIII-XXXIV (Collana degli Atti. Centro Ricerche Storiche di Rovigno, 25).

Histria 2005

Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 23 giugno 2005 - 6 gennaio 2006), a cura di Francesca Castellani e Paolo Casadio, Milano 2005.

Mason 2005

Stefania Mason, *Ai confini dell'impero: dipinti veneziani d'oltresponda*, in *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 23 giugno 2005 - 6 gennaio 2006), a cura di Francesca Castellani e Paolo Casadio, Milano 2005, pp. 47-54

Pavan 2005

Gino Pavan, *Nota sulle opere istriane dei Carpaccio e altre notizie*, in «Archeografo Triestino», IV serie, LXV (CXIII della raccolta), 2005, pp. 279-290.

Pavanello 2005

Giuseppe Pavanello, *Istria e Dalmazia: lettere a Giuseppe Fiocco*, in «Arte in Friuli Arte a Trieste», 24 (2005), pp. 161-174.

Peratoner 2005

Alberto Peratoner, *Documenti per la storia di Sappada/Plodn 1295-1907*, Sappada [2005].

Petricioli 2005

Ivo Petricioli, *Problem datiranja Carpacciava poliptiha*, in *Umjetnička baština Zadra*, Zagreb 2005, pp. 207-216.

Sgarbi 2005

Vittorio Sgarbi, *Arte d'Istria, arte degli istriani*, in *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 23 giugno 2005 - 6 gennaio 2006), a cura di Francesca Castellani e Paolo Casadio, Milano 2005, pp. 40-42.

Walcher 2005

Maria Walcher, *Il contributo dell'Università di Trieste allo studio del patrimonio storico*

artistico dell'Istria, in *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 23 giugno 2005 - 6 gennaio 2006), a cura di Francesca Castellani e Paolo Casadio, Milano 2005, pp. 81-86.

V Italiji 2005

V Italiji zadržane umetnine iz Kopra Izole Pirana / Le opere d'arte di Capodistria isola Pirano trattate in Italia / Art Works from Koper Izola Piran retained in Italy, Piran - Ljubljana 2005

Andenna 2006

Giancarlo Andenna, *A proposito del cardinal "de Angleria"*, in *San Rocco. Genesi e prima espansione di un culto*, Atti dell'Incontro di Studio (Padova, 12-13 febbraio 2004), a cura di Antonio Rigon e André Vauchez, Bruxelles 2006, pp. 83-97 (Subsidia Hagiographica, 87).

Ascagni 2006

Paolo Ascagni, *Le più antiche fonti scritte su san Rocco di Montpellier. Un excursus comparativo e sistematico delle agiografie rocciane*, in «Vita Sancti Rochi», 1 (2006), pp. 18-57.

Bellini 2006

Bellini, Giorgione, Tiziano e il Rinascimento della pittura veneziana, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 18 giugno - 17 settembre 2006; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 17 ottobre 2006 - 7 gennaio 2007), a cura di David Alan Brown e Sylvia Ferino-Pagden, Ginevra-Milano 2006.

Blass-Simmen 2006

Brigit Blass-Simmen, *Studi dal vivo e dal non più vivo: Carpaccio's Passion Paintings with Saint Job*, in «Metropolitan Museum Journal», 41 (2006), pp. 75-90.

Bolle 2006¹

Pierre Bolle, *Saint Roch, une question de méthodologie*, in *San Rocco. Genesi e prima espansione di un culto*, Atti dell'Incontro di Studio (Padova, 12-13 febbraio 2004), a cura di Antonio Rigon e André Vauchez, Bruxelles 2006, pp. 9-56 (Subsidia hagiographica, 87).

Bolle 2006²

Pierre Bolle, *San Rocco. Dai racconti agiografici alle origini leggendarie e liturgiche*, in «Vita Sancti Rochi», 1 (2006), pp. 58-106.

Bru 2006

Jean-Louis Bru, *Roch de Montpellier: Pèlerin de l'Amour*, Paris 2006.

Čapeta 2006

Ivana Čapeta, *Četiri crteža za katalog djela Girolama da Santa Croce*, in «Radovi Instituta zapovijest umjetnosti», 30 (2006), pp. 185-195.

Craievich 2006

Alberto Craievich, *Il viaggio di Giovanni Battista Cavalcaselle in Istria*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 30 (2006), stampa 2008, pp. 317-331.

Davis 2006

Natalie Davis Zemon, *Trickster Travels. A Sixteenth-Century Muslim between Worlds*, New York 2006.

De Sandre Gasparini 2006

Giuseppina De Sandre Gasparini, *Nascita e sviluppi del culto di san Rocco nel Veronese*, in *San Rocco. Genesi e prima espansione di un culto*, Atti dell'Incontro di Studio (Padova, 12-13 febbraio 2004), a cura di Antonio Rigon e André Vauchez, Bruxelles 2006, pp. 211-224 (Subsidia Hagiographica, 87).

Fossaluzza 2006

Giorgio Fossaluzza, *Tragom pisane povijesti slikarske baštine Istre*, in Višnja Bralić - Nina Kudiš Burić, *Slikarska baština Istre. Djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko-pulske biskupije*, Zagreb 2006, pp. 13-58 (Studije i monografije Instituta za povijest umjetnosti, 28).

Godding 2006

Robert Godding, *San Rocco di Montpellier, un doppione agiografico? Culto e leggenda di san Rocco di Autun*, in *San Rocco. Genesi e prima espansione di un culto*, Atti dell'Incontro di Studio (Padova, 12-13 febbraio 2004), a cura di Antonio Rigon e André Vauchez, Bruxelles 2006, pp. 71-82 (Subsidia Hagiographica, 87).

Goi 2006

Paolo Goi, *Di Rocco (e del compagno Sebastiano): una lettura iconografica dal Friuli*, in *San Rocco. Genesi e prima espansione di un culto*, Atti dell'Incontro di Studio (Padova, 12-13 febbraio 2004), a cura di Antonio Rigon e André Vauchez, Bruxelles 2006, pp. 269-283 (Subsidia Hagiographica, 87).

Golinelli 2006

Paolo Golinelli, *Annotazioni conclusive*, in *San Rocco. Genesi e prima espansione di un culto*, Atti dell'Incontro di Studio (Padova, 12-13 febbraio 2004), a cura di Antonio Rigon e André Vauchez, Bruxelles 2006, pp. 285-290 (Subsidia Hagiographica, 87).

M. S. Guzzon - A. Guzzon 2006

Maria Silvia Guzzon, Antonella Guzzon, *Intorno alla pala della chiesa di santa Elisabetta a Venàs di Cadore*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», 2006 (LXXVI), 330 (gennaio-aprile), pp. 37-46.

Importanti 2006

Importanti dipinti di antichi maestri, San Marco Casa d'Aste, Venezia, Museo di Ca' Rezzonico, 25 marzo 2006.

Lomastro 2006

Francesca Lomastro, *Di una Vita manoscritta e della prima diffusione del culto di san Rocco a Vicenza*, in *San Rocco. Genesi e prima espansione di un culto*, Atti dell'Incontro di Studio (Padova, 12-13 febbraio 2004), a cura di Antonio Rigon e André Vauchez, Bruxelles 2006, pp. 99-107 (Subsidia Hagiographica, 87).

Mantegna 2006

Mantegna e Padova 1445-1460, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici degli Eremitani, 16 settembre 2006 - 16 febbraio 2007), a cura di Davide Banzato, Alberta De Nicolò Salmazo e Anna Maria Spiazzi, Ginevra-Milano 2006.

Mazza 2006

Marta Mazza, *Per una nuova datazione della Madonna con il Bambino e i santi Rocco, Fabiano, Sebastiano e Giovanni Battista, di Francesco da Milano in San Martino di Valle di Cadore*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», LXXVII (2006), 332 (settembre-dicembre), pp. 157-168.

Melli 2006

Lorenza Melli, *I disegni italiani del Quattrocento nel Kupferstich-Kabinett di Dresda*, Firenze 2006.

Poldi - Villa 2006

Gianluca Poldi - Giovanni C. F. Villa, *Dalla conservazione alla storia dell'arte. Riflettografia e analisi non invasive per lo studio dei dipinti*, Pisa 2006.

Rigaux 2006

Dominique Rigaux, *Le dossier iconographique de saint Roch: nouvelles images, nouvelle chronologie*, in *San Rocco. Genesi e prima espansione di un culto*, Atti dell'Incontro di Studio (Padova, 12-13 febbraio 2004), a cura di Antonio Rigon e André Vauchez, Bruxelles 2006, pp. 245-268 (Subsidia Hagiographica, 87).

Rigon 2006¹

Antonio Rigon, *Origini e sviluppo del culto di san Rocco a Padova*, in *San Rocco. Genesi e prima espansione di un culto*, Atti dell'Incontro di Studio (Padova, 12-13 febbraio 2004), a cura di Antonio Rigon e André Vauchez, Bruxelles 2006, pp. 177-209 (Subsidia Hagiographica, 87).

Rigon 2006²

Antonio Rigon, *Premessa*, in *San Rocco. Genesi e prima espansione di un culto*, Atti dell'Incontro di Studio (Padova, 12-13 febbraio 2004), a cura di Antonio Rigon e André Vauchez, Bruxelles 2006, pp. V-VI (Subsidia Hagiographica, 87).

Strossmayerova donacija 2006

Strossmayerova donacija. *Europska umjetnost*

od X. Do XIX. Stoljeca, Zagreb 2006.

Vauchez 2006¹

André Vauchez, *Introduction*, in *San Rocco. Genesi e prima espansione di un culto*, Atti dell'Incontro di Studio (Padova, 12-13 febbraio 2004), a cura di Antonio Rigon e André Vauchez, Bruxelles 2006, pp. 1-7 (Subsidia Hagiographica, 87).

Vauchez 2006²

André Vauchez, *Un modèle hagiographique et culturel en Italie avant saint Roch: le pèlerin mort en chemin*, in *San Rocco. Genesi e prima espansione di un culto*, Atti dell'Incontro di Studio (Padova, 12-13 febbraio 2004), a cura di Antonio Rigon e André Vauchez, Bruxelles 2006, pp. 57-69 (Subsidia Hagiographica, 87).

Zanderigo Rosolo 2006

Giandomenico Zanderigo Rosolo, *Presentazione*, in *Archivio Storico Cadorino. Periodico mensile 1898-1903*, Bologna 2006, pp. VII-XXV.

Arlango 2007

Egidio Arlango, *Il restauro*, in *Vittore Carpaccio. Tre capolavori restaurati*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 gennaio - 4 marzo 2007), a cura di Giovanna Nepi Scirè e Sandra Rossi, Venezia 2007, pp. 22-24.

Ascagni 2007

Paolo Ascagni, *San Rocco pellegrino*, Venezia 2007.

Brumana 2007

Angelo Brumana, *Per i Britannico*, in «Italia Medioevale e Umanistica», XLVIII (2007), pp. 113-218.

De Martin - Genova - Miscellaneo 2007

Bruno De Martin - Antonio Genova - Silvia Miscellaneo, *Da Guecelus a Titianus: un contributo alla genealogia del casato Vecellio di Pieve di Cadore, in Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra Belluno, Palazzo Crepadona; Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 - 6 gennaio 2008), a cura di Lionello Puppi, Belluno-Milano 2007, pp. 445-448.

Dipinti 2007

Dipinti di antichi maestri, San Marco Casa d'Aste, Venezia, Palazzo Giovannelli, 15 dicembre 2007.

Fiorin 2007

Ernrico Fiorin, *Studio dei materiali e della tecnica pittorica*, in *Vittore Carpaccio. Tre capolavori restaurati*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 gennaio - 4 marzo 2007), a cura di Giovanna Nepi Scirè e Sandra Rossi, Venezia 2007, pp. 27-29.

Fossaluzza 2007¹

Giorgio Fossaluzza *Botteghe di scultura lignea del Rinascimento fra Venezia, Treviso e l'Istria, Una precisazione per Paolo Campa e identificazioni del Maestr o dell'altare di Spresiano e di Benedetto da Ulm, addenda su Giovanni Martini*, in «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», 31 (2007), pp. 43-72.

Fossaluzza 2007²

Giorgio Fossaluzza, *Istria pittorica. Tracciato di storiografia*, Zagreb 2007.

Fossaluzza 2007³

Giorgio Fossaluzza *Una proposta attributiva per Andrea Bellunello e una riflessione sull'insegnamento di Bartolomeo Vivarini. Postille su Matteo Cesa e Antonio da Tisoi*, in *Arte nelle Venezie. Scritti di amici per Sandro Sponza*, Saonara (Padova) 2007, pp. 55-64, 282-284.

Francescutti - Villa 2007

Elisabetta Francescutti - Giovanni C. F. Villa, *Un contributo alla conoscenza: la prima campagna di indagini riflettografiche dei dipinti rinascimentali dei Civici Musei di Udine*, in «Bollettino delle civiche istituzioni culturali», 10 (2007), pp. 38-45.

Gudelj 2007

Jasenska Gudelj, *Ljubo Karaman e i problemi dell'arte periferica*, in *Arte e architettura. Le cornici della storia*, Atti del Convegno (Venezia, 18-20 dicembre 2005), a cura di Flaminia Bardati e Anna Rosellini, Milano 2007, pp. 261-272.

M. S. Guzzon - A. Guzzon 2007

Maria Silvia Guzzon - Antonella Guzzon, *Francesco Vecellio a Venà e Candide*, Padova 2007.

Isella - Facchinetti 2007

Dante Isella - Simone Facchinetti, *Intorno ai taccuini lombardi di Giovan Battista Cavalcaselle: note per un'edizione critica*, in *Intorno a Giovan Battista Cavalcaselle: il caso Bramantino*, «Concorso Arti e Lettere», I (2007), pp. 9-37.

Lungo le vie 2007

Lungo le vie di Tiziano. I luoghi e le opere di Tiziano, Francesco, Orazio e Marco Vecellio tra Vittorio Veneto e il Cadore, a cura di Marta Mazza, Ginevra-Milano 2007.

Mastacchi 2007

Roberto Mastacchi, *Il Credo nell'arte cristiana italiana*, Siena 2007.

Mazza 2007

Marta Mazza, *La conoscenza delle opere e l'attività conservativa dal Cavalcaselle a oggi*, in *Lungo le vie di Tiziano. I luoghi e le opere di Tiziano, Francesco, Orazio e Marco Vecellio tra Vittorio Veneto e il Cadore*, a cura

di Marta Mazza, Ginevra-Milano 2007, pp. 25-39.

Noale 2007

Noale. *Città d'arte*, a cura di Federico Piggozzo, Cittadella (Padova) 2007.

Puppi 2007

Lionello Puppi, *Dalle esequie immaginarie del Ridolfi al monumento funerario ai Frari*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona; Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 - 6 gennaio 2008), a cura di Lionello Puppi, Belluno-Milano 2007, pp. 233-236.

Rossi 2007

Sandra Rossi, *Carpaccio restaurato. Alcuni appunti storico-artistici*, in *Vittore Carpaccio. Tre capolavori restaurati*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 gennaio - 4 marzo 2007), a cura di Giovanna Nepi Scirè e Sandra Rossi, Venezia 2007, pp. 6-11.

Sacco 2007¹

Alessandro Sacco, *Alcune note sul Cadore del Cinquecento*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, Pieve di Cadore; Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 - 6 gennaio 2008), a cura di Lionello Puppi, Belluno-Milano 2007, pp. 189-195.

Sacco 2007²

Alessandro Sacco, *La vita in Cadore. Aspetti del dominio veneto nelle lettere e di capitani e vicari 1500-1788*, Verona 2007.

Tempestini 2007

Anchise Tempestini, *Una Madonna e santi di Francesco Rizzo da Santacroce*, in *Arte nelle Venezie. Scritti di amici per Sandro Sponza*, Saonara (Padova) 2007, pp. 91-92

Tiziano 2007

Tiziano. *L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona; Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 - 6 gennaio 2008), a cura di Lionello Puppi, Belluno-Milano 2007.

Vittore Carpaccio. Tre capolavori restaurati 2007

Vittore Carpaccio. Tre capolavori restaurati, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 gennaio - 4 marzo 2007), a cura di Giovanna Nepi Scirè e Sandra Rossi, Venezia 2007.

Aikema 2008

Bernard Aikema, *Introduzione. Arte periferica, arte della periferia. Architettura, scultura e pittura*, in Alessandra Cusinato, *L'arte del Cadore al tempo di Tiziano*, Firenze 2008, pp. 13-25.

Bellemo 2008

Emanuela Bellemo, *Vittore e Benedetto Carpaccio in Istria. Una storia svelata*, Treviso 2008.

Cusinato 2008

Alessandra Cusinato, *L'arte del Cadore al tempo di Tiziano*, Firenze 2008.

M. S. Guzzon - A. Guzzon 2008

Maria Silvia Guzzon - Antonella Guzzon, *Cadore. Architettura & Arte*, Padova 2008.

Mastacchi 2008

Roberto Mastacchi, *Il Kerigma cristiano nell'iconografia del Credo in Italia*, Siena 2008.

Tommasino 2008

Pier Mattia Tommasino, *Giovanni Battista Castrocardo bellunese traduttore dell'Alcorano di Macometto (Arrivabene, 1547)*, in «Oriente Moderno», nuova serie, LXXXVIII (2008), 1, pp. 15-40.

Blago 2009

Blago Kotorske biskupije. *Zagovori svetom Tripunu. Povodom 1200. Obljetnice prijenosa moći svetoga Tripuna u Kotor*, catalogo della mostra (Zagabria, Galerija Klovičevi dvori, 14. prosinca 2009 - 14. veljače 2010), a cura di Radolsav Tomić, Zagreb 2009.

Tizianello 2009

Tizianello, *Breve compendio della vita di Tiziano (1622)*, a cura di Lionello Puppi, Padova 2009.

Di Lenardo 2009

Lorenzo Di Lenardo, *ad vocem* «Amaseo Gregorio, cronista», in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani. 2. L'Età Veneta (A-C)*, a cura di Cesare Scaloni, Claudio Griggio e Ugo Rozzo, Udine 2009, pp. 244-247.

Francescutti 2009

Elisabetta Francescutti, *La tecnica pittorica di Giovanni Martini: analogie, tangenze e di- versità con le realizzazioni scultoree del maestro friulano*, in *Tra Livenza e Tagliamento. Arte e cultura a Portogruaro e nel territorio concordiese tra XV e XVI secolo*, Atti della giornata di studio (Portogruaro, 28 novembre 2008), a cura di Anna Maria Spiazzi e Luca Majoli, Crocetta del Montello (Treviso) 2009, pp. 185-201.

Gullino 2009¹

Giuseppe Gullino, *ad vocem* «Grimani Domenico, patriarca di Aquileia», in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani. 2. L'Età Veneta (D-M)*, a cura di Cesare Scaloni, Claudio Griggio e Ugo Rozzo, Udine 2009 pp. 1375-1378.

Gullino 2009²

Giuseppe Gullino, *ad vocem* «Grimani Marino, patriarca di Aquileia», in *Nuovo Liruti*.

Dizionario biografico dei friulani. 2. L'Età Veneta (D-M), a cura di Cesare Scaloni, Claudio Griggio e Ugo Rozzo, Udine 2009, pp. 1380-1381.

Il volto di Saulo 2009

Il volto di Saulo. Saggio d'iconografia paolina, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 12 settembre - 8 novembre 2009), a cura di Marco Bona Castellotti, Cisinello Balsamo (Milano) 2009.

Le Vie di Giorgione 2009

Le Vie di Giorgione nel Veneto. Ambienti, opere, memorie, a cura di Lionello Puppi, Enrico Maria Dal Pozzolo e Giorgio Fossaluzza, Milano 2009.

Matino 2009

Gabriele Matino, *Francesco Vecellio a Venà e Candide: errori, fraintendimenti e alcune precisazioni di metodo*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», LXXX (2009), 340-341 (maggio-dicembre), pp. 69-79.

Poldi 2009

Gianluca Poldi, *L'individuazione del blu di smalto sano e decolorato in dipinti mediante ED-XRF e spettrometria in riflessione*, in *A.T.I.V. Primo convegno interdisciplinare sul vetro nei beni culturali e nell'arte di ieri e di oggi*, Atti del convegno (Parma, Università degli Studi, 27-28 novembre 2008), Parma 2009, pp. 11-21.

Poldi - Villa 2009

Gianluca Poldi - Giovanni C. F. Villa, *Indagando Bellini*, Milano 2009.

Tagliaferro - Aikema 2009

Giorgio Tagliaferro - Bernard Aikema, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009.

Bergamini 2010

Giuseppe Bergamini, *Giovanni Martini intagliatore e pittore*, Mortegliano 2010.

Cavallini 2010

Gabriele Cavallini, *Fra arte, fede e catalogazione dei beni culturali ecclesiastici. Spunti per una nuova attribuzione a Vittore Carpaccio e bottega*, in *Studi in onore di Francesca Flores d'Arcais*, a cura di Maria Grazia Albertini Ottolenghi e Marco Rossi, Milano 2010, pp. 133-138.

Dal Pozzolo 2010

Enrico Maria Dal Pozzolo, *Torna in Italia, esposta nella Pinacoteca della Fondazione Sordini, la prima opera firmata di Vittore Carpaccio* (tedito nel pieghevole stampato per la presentazione dell'opera), s.l. [2010].

Fontana 2010

Renzo Fontana, *Dopo Tiziano. La Battaglia di Cadore di Francesco Bassano e qualche riflesso delle guerre d'Italia nell'arte cadorina*, in *La Battaglia di Cadore 2 marzo 1508*, Atti

della giornata internazionale di studio (Pieve di Cadore, Fondazione Centro Studi Tiziano e Cadore, 26 settembre 2009), a cura di Lionello Puppi, Milano 2010, pp. 202-215.

Fossaluzza 2010

Giorgio Fossaluzza, *La chiesa di San Giorgio in San Polo di Piave e gli affreschi di Giovanni di Francia*, Crocetta del Montello (Treviso) 2010.

Franzolin 2010

Monia Franzolin, *Documenti per la battaglia di Cadore*, in *La Battaglia di Cadore 2 marzo 1508*, Atti della giornata internazionale di studio (Pieve di Cadore, Fondazione Centro Studi Tiziano e Cadore, 26 settembre 2009), a cura di Lionello Puppi, Milano 2010, pp. 219-241.

Goyret 2010

Philip Goyret, *ad vocem* «Successione apostolica», in *Dizionario di ecclesiologia*, a cura di Gianfranco Calabrese, Philip Goyret e Orazio Francesco Piazza, Roma 2010, pp. 1408-1425.

Humfrey 2010

Peter Humfrey, *Cima e la pala d'altare*, in *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 26 febbraio - 2 giugno 2010), a cura di Giovanni C. F. Villa, Venezia 2010, pp. 32-41.

Mazzolini 2010

Sandra Mazzolini, *ad vocem* «Apostolicità», in *Dizionario di ecclesiologia*, a cura di Gianfranco Calabrese, Philip Goyret e Orazio Francesco Piazza, Roma 2010, pp. 26-39.

Museo di Castelveccchio 2010

Museo di Castelveccchio. *Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, Cinisello Balsamo (Milano) 2010.

Old Master 2010

Old Master & 19th Century Paintings, Drawings & Watercolors, Christie's, London, 7 December 2010.

Rinascimento 2010

Rinascimento tra Veneto e Friuli. 1450-1550, catalogo della mostra (Portogruaro, Collegio Marconi, 7 agosto-17 ottobre 2010), a cura di Anna Maria Spiazzi e Luca Majoli, Portogruaro-Crocetta del Montello 2010.

Tagliaferro 2010

Giorgio Tagliaferro, *ad vocem* «Mioni (Mion), Domenico (Domenico da Tolmezzo, Domenico di Candido)» in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 74, 2010, pp. 751-755.

W. M - G. D. D. 2010

W. M - G. D. D., *Il 'nuovo' S. Dionisio compie cento anni*, in «Il Cadore», LVIII (2010), 7 (luglio), p. 13.

Zanderigo Rosolo 2010

Giandomenico Zanderigo Rosolo, *La "crudel impresa" di Cadore (2 marzo 1508)*, in *La Battaglia di Cadore 2 marzo 1508*, Atti della giornata internazionale di studio (Pieve di Cadore, Fondazione Centro Studi Tiziano e Cadore, 26 settembre 2009), a cura di Lionello Puppi, Milano 2010, pp. 76-104.

Asta 2011

Asta di mobili, dipinti, oggetti di antiquariato e dipinti sec. XIX, Genova, Aste di Antiquariato Boetto s.r.l., 30 maggio 2011.

Buonocore 2011

Vincenzo Buonocore, *Alvise Vivarini rivisitato: problemi di committenza (Parte II)*, in «Arte Cristiana», XCIX (2011), 864 (maggio-giugno), pp. 161-176.

D'Inca - Martino 2011

Elia D'Inca - Gabriele Martino, *Regesto per Francesco Vecellio*, in «Studi Tizianeschi», VI-VII (2011), pp. 20-46.

Ferdinando Ongania 2011

Ferdinando Ongania, *La Basilica di San Marco 1881 - 1893*, catalogo della mostra (Venezia, Museo di San Marco, 16 luglio - 27 novembre 2011), a cura di Ettore Vio e Irene Favaretto, Venezia 2011.

Fossaluzza 2011

Giorgio Fossaluzza, *Hrvatska bratovština sv. Jurja u Veneciji (Scuola di san Giorgio degli Schiavoni)*, in *Tizian, Tintoretto, Veronese. Veliki majstori renesanse*, catalogo della mostra (Zagabria, Galerija Klovičevi dvori, 22. studenog 2011 - 22. siječnja 2012), a cura di Radoslav Tomić, Zagreb 2011, pp. 51-62.

Levi 2011

Donata Levi, «Perdonate alle ripetizioni»: *elaborazione di una tecnica descrittiva nelle carte private di G. B. Cavalcaselle*, in «Studi di Memofonte. Rivista on-line», 6 (2011), pp. 3-11.

Martino 2011

Gabriele Martino, *Francesco Vecellio tra pittura e fanteria: indizi per una nascita*, in «Studi Tizianeschi», VI-VII (2011), pp. 47-61.

Perocco 2011

Guido Perocco, *La "Scuola Dalmata" dei Ss. Giorgio e Trifone - Venezia*, Mestre 2011.

Poldi 2011¹

Gianluca Poldi, *Di lapis, di vetro, di lacche e di gialli. Sulla tecnica pittorica di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo - 12 giugno 2011), a cura di Giovanni C. F. Villa, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, pp. 280-291.

Poldi 2011²

Gianluca Poldi, *L'arancio e altri gialli. Spigo-*

lature sui pigmenti di Cima a fronte di trentuno opere esaminate, in *Cima da Conegliano. Analisi e restauri. Una giornata di studi*, Atti del convegno (Conegliano, ex convento di San Francesco, 6 maggio 2010), a cura di Anna Maria Spiazzi e Giovanni C. F. Villa, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, pp. 43-55.

Sichkeryk 2011

Ivan Sichkeryk, *Corpo (ΣOMA) come punto focale nell'insegnamento paolino. Ricerche esegetica e teologico-biblica*, Roma 2011.

Tizian 2011

Tizian, Tintoretto, Veronese. Veliki majstori renesanse, catalogo della mostra (Zagabria, Galerija Klovičevi dvori, 22. studenog 2011 - 22. siječnja 2012), a cura di Radoslav Tomić, Zagreb 2011.

Toffolo 2011

Stefano Toffolo, *Note in arte. La musica nell'arte veneta da Paolo Veneziano ai Tiepolo*, Padova 2011.

Cosroe Dusi 2012

Cosroe Dusi 1808-1859. *Diario artistico di un veneziano alla corte degli Zar*, catalogo della mostra (Marostica, Castello inferiore, 7 luglio - 14 ottobre 2012).

Fossaluzza 2012¹

Giorgio Fossaluzza, *Tardogotico in periferia: un'inedita tavola con I santi Pietro e Paolo apostoli di Andrea da Belluno (alias da Treviso)*, in «Arte Cristiana», numero speciale 870-871-872, 2012, in corso di stampa.

Fossaluzza 2012²

Giorgio Fossaluzza, *Una Imago pietatis di Vittore Carpaccio agli esordi*, in «Verona illustrata», 25 (2012), pp. 21-29, in corso di stampa.

Tiziano 2012

Tiziano e la nascita del paesaggio moderno, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio - 20 maggio 2012), a cura di Mauro Lucco, Firenze-Milano 2012.

Blesio s.d.

Pierfranco Blesio, *Compendio bio-bibliografico dei Soci dell'Accademia del Dipartimento del Mella, poi Ateneo di Brescia, dall'anno di fondazione all'anno bicentenario (1802-2002)*, (<<http://or2.bolbusiness.it/or4-6/or?uid=ateneonews.client.template&IDNews=419&type=w&IDLayout=1>> pagina consultata il 16 giugno 2012).

Ferrazza s. d.

Francesca Ferrazza, *Le Regole nel Cadore ed in altri territori del Bellunese*, [2009?] (<<http://www.diritto.it/pdf/27703.pdf>> pagina consultata il 13 giugno 2012).

INDICE DEI NOMI

Non è indicizzato per le molte occorrenze Vitore Carpaccio

Abbad Rios, Francisco: 218
 Abele: 30
 Acquaroli, Domenico, pittore: 221, 236
 Adamo: 30
 Agata, santa: 117
 Agosti, Antonio: 119
 Agosti, Giovanni: 24, 138, 206
 Agostino di Ippona, santo: 44, 52, 99, 111, 115, 126, 131, 135
 Agricola, Leonardo, notaio: 82
 Aikema, Bernard: XVII, 20, 24, 25, 78
 Albano, santo: 59
 Alberi, Dario: 239
 Alberigo, Giuseppe: 81, 82, 85
 Albèrto di Hohenzollern, arcivescovo: 85
 Aleandro, Carlo: 81
 Aleandro, Chiara di Galeazzo: 61, 81
 Aleandro, famiglia: 80, 81
 Aleandro, Francesco: 61
 Aleandro, Galeazzo: 61
 Aleandro, Girolamo, cardinale: 61, 62, 64, 69, 80, 81, 82, 83, 85
 Aleandro, Luigi: 81
 Aleandro, Pietro, arcidiacono: XVII, 57, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 73, 74, 75, 77, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 93, 94, 95
 Aleandro, Pietro iunior (de Magistris, Pietro): 69, 80, 81, 85, 86, 94, 96, 97
 Alemanno, Sigismondo, parroco: 84
 Alessandrino B., notaio e cancelliere: 93
 Alessandrino, Giacomo, notaio: 75, 90
 Alessandro, presbitero: 89
 Alessandro quondam Vendramino: 50
 Alfonso I d'Este: 10
 Algeri, Giuliana: 236, 237, 238,
 Alhaique Pettinelli, Rossana: 82
 Aliberti Gaudioso, Filippa: 122, 246
 Alisi, Antonio: 168, 207, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 221
 Allegri, Carlo: XV
 Alvise, santo: 120
 Alvise della Torre di Ceneda: 85
 Alvisi, Giuseppe: 16
 Amalteo, Pomponio, pittore: 175, 227
 Amaseo, famiglia: 84
 Amaseo, Gregorio: 68, 86, 93
 Ambrogio, santo: 55, 129, 155, 158, 160, 166, 168, 170, 172, 173, 223
 Ambrožić, Katarina: 202, 203
 Ames Lewis, Francis: 203
 Anastasia, santa: 120
 Andenna, Giancarlo: 54
 André, Édouard: 23
 Andrea, apostolo, santo: 24, 28, 32, 117, 149, 154, 238
 Andrea da Belluno, pittore: 7
 Andrea da Murano, pittore: 117
 Andrea da Treviso, vedi Andrea da Belluno

Andrea di Bortolotto di Foro di Belluno, vedi Bellunello
 Andrich, Gianluigi: 78
 Angelelli, Walter: 19, 23
 Angelini, Antonio: 235
 Angelini, Giovanni: 23
 Anna, santa: 151, 156, 160, 162, 169, 180, 182, 184, 185, 202, 212, 217, 218, 223, 232, 237
 Antonello da Messina, pittore: 41, 118, 131, 208
 Antonio abate, santo: 8, 22, 30, 131, 133, 134, 201, 202, 223
 Antonio da Marostica: 82
 Antonio da Padova, santo: 19, 129, 131, 134, 143, 144, 155, 160, 163, 166, 168, 170, 172, 173
 Antonio da Tisoi, pittore: 3, 111, 119
 Aragoni, Vincenzo: 86
 Ariassi, Giuseppe: 239
 Arlango, Egidio: 224
 Arrigoni, Giuseppe, restauratore: 239
 Artoni, Paola: 259
 Ascagni, Paolo: 54
 Asquini, Basilio, sacerdote: 116
 Assion, Peter: 55
 Assonica, Bartolomeo, vescovo: 138, 148, 149, 211, 213, 215
 Assonica, famiglia: 215
 Assonica, notaio: 215
 Atanasio di Alessandria, santo: 42, 52
 Augusta, santa: 117
 Augusti, Adriana: 19, 21, 22
 Aurenhammer, Hans H.: 24
 Avanzi, Girolamo: 80, 81
 Averoldi, Altobello, vescovo, legato pontificio: 10, 120, 138, 206, 208
 Averoldi, famiglia: 205
 Averoldi, fratelli: 205
 Averoldo, Giulio Antonio: 205
 Avesani, Rino: 84
 Baccheschi, Edi: 20
 Baglioni, Francesco: 224
 Balbi, Benedetto: 79
 Balbi, Bernardo, podestà: 79
 Baldissin Molli, Giovanna: 206, 217, 218, 222, 223
 Baldo, Battista: 62
 Baldovini Bortolo: 60
 Baldovini, famiglia: 60, 79, 124
 Baldovini, Pietro: 60
 Bolduina, vedi Baldovini
 Bampo, Gustavo: 23
 Barbantini, Nino: 204,
 Barbara, santa: 138
 Barbaro, Ermolao, arcivescovo: 86
 Barbaro, Francesco, patriarca: p. 86
 Barbieri, Zaccaria, pittore: 5, 18, 21, 28
 Barchiesi, Sofia: 207
 Bardon, Françoise: 199

Barnabò, Barnaba: 63
 Barnabò, Giovanni Antonio: 45, 47, 53, 59, 60, 74, 78, 86, 99, 100, 112, 114, 115, 121, 124
 Barnabò, Leonardo, pievano: 89
 Barozzi, Pietro, vescovo: 7
 Barozzi, Sebastiano: 16
 Bartolomeo, apostolo, santo: 7, 28, 139, 192, 193, 210, 232, 233, 235
 Bartolomeo, zio di san Rocco: 48
 Baruzzo, Lucio: 117
 Basaiti, Marco, pittore: 26, 183, 202
 Basilio, Oreste: 239
 Bastian, Nazario, vedi Bastiani, Lazzaro
 Bastiani, Lazzaro, pittore: 212, 213, 229
 Bechevolo, Rino: 85
 Becker, Howard S.: XV, XVI
 Beda il Venerabile, santo: 62, 81
 Bellati, Manfredo, vescovo: 15
 Bellemo, Emanuela: 211, 215, 222, 226, 228, 229, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238
 Belli, Mario Ferruccio: 16
 Bellini, Gentile, pittore: 118, 136
 Bellini, Giovanni, pittore: 10, 22, 39, 41, 42, 51, 111, 118, 130, 131, 202, 204, 206, 208, 210, 212, 253, 259, 260
 Bellini, pittori: 6, 26
 Bello, Marco, pittore: 224
 Bellunello (Andrea di Bortolotto di Foro di Belluno), pittore: 3, 59, 21, 28, 29, 30
 Belting, Hans: 54
 Beltrame, Francesco: 116
 Benedetti, Vincenzo, arcidiacono: 62, 63
 Benedetto da Norcia: santo: 108, 109, 119, 220
 Benedetto Diana, pittore: 51, 104
 Benjamin, Walter: XV
 Benvenuto di Giovanni, pittore: 6, 30
 Benzoni, Gino: 82
 Berchet, Federico: 117
 Berenson, Bernard: 21, 51, 108, 114, 115, 117, 118, 119, 130, 134, 199, 200, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 226, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237
 Bergamini, Giuseppe: 18, 19, 21, 23, 24, 80, 236
 Bernardi, Jacopo: 22, 53, 211, 235, 237
 Bernardi, Luigi, arcidiacono: 53
 Bernardi, Luigi, parroco: 113, 243
 Bernardino, pievano: 89
 Bernardino da Brescia, pittore: 224, 239
 Bernardino da Siena, santo: 22, 24, 32, 119, 194, 196, 207, 237
 Bernardino di Vitulino da Serravalle, pittore: 5, 27
 Bernardino Tomitano, beato: 237
 Bernardo di Chiaravalle, santo: 108, 109, 119
 Bernardo di Courtrai: 85
 Bernardo maestro, pittore: 212
 Bernardo Rizzo da Santacroce, pittore: 239

- Bernik, Stane: 215
 Bernini, Rita: 19, 24, 119
 Bertelli, Carlo: 54
 Berton, famiglia: 79
 Betto, Luigi, restauratore: 51
 Biagio, santo: 138
 Białostocki, Jan: XVI, 20
 Bianchetti, Giuseppe: 116
 Biasuz, Giuseppe: 17, 20, 53
 Bibliander, Theodor: 80, 81
 Bini, Giuseppe: 65, 83, 90
 Bisanzio, Luca, vescovo: 77
 Bissolo, Francesco, pittore: 19, 20, 26, 41, 232
 Blades, James: 52
 Baleu, Cornelius: XI
 Blaeu, Johannis: XI
 Baleu, Willem: XI
 Bernardi, Luigi, parroco: 243
 Blanc, Charles: 106, 116, 210, 215, 216, 217, 218, 221, 232
 Blass-Simmen, Brigit: 203, 260
 Blesio, Pierfranco: 20
 Bode von, Wilhelm: 24, 115, 204
 Bolle, Pierre: 54
 Bologna, Ferdinando: 115
 Bonamore, Antonio: XV
 Bonelli, Massimo: 24
 Bonicatti, Maurizio: 202
 Bonito Fanelli, Rosalia: 53
 Bontempi, Vittore, curato: 69
 Bordon, Paris, pittore: 9, 26,
 Borenius, Tancred: 16, 21, 22, 25, 200, 204, 205, 206, 207, 209, 216, 220, 221, 233, 238
 Borgo, Francesca: 24, 118
 Bortolotti, Luca: 82
 Bosch, Hieronymus, pittore: 6, 28
 Boscheni, Francesco: 84
 Boschetti, Anna: XV
 Boschini, Marco: 200, 209, 215, 216, 217, 220
 Boskovits, Miklós: 208
 Bottari, Stefano: 208
 Bottaro, Emanuele: XV
 Botteon, Vincenzo: 83
 Bourdieu, Pierre: XV, 20
 Bozzo Dufour, Colette: 54
 Brass, Italico: 207
 Brejc, Tomaž: 114, 206, 211, 215, 216, 222, 226, 228, 229, 233, 234, 235, 236, 237
 Brentari, Ottone: 17, 50, 114, 117
 Bressan, Alessandra: 233
 Breydenbach von, Bernard: 145, 209
 Britannico, Angelo: 80
 Brizio, Anna Maria: 118, 208
 Brognoli, Paolo: 205
 Brollo Boschi, Giuliana: 21
 Brooke, Caroline: 203
 Brossolet, Jacqueline: 54
 Brown, David Alan: 208
 Bru, Jean-Louis: 54
 Brumana, Angelo: 80, 81, 82, 83
 Brunelli, Giampiero: 83, 84
 Brunetti, Estella: 115, 205
 Bruno, Agostino: 86
 Brustolon, Pietro, abate: 16
 Bucchi, Giuseppe: 32
 Bullo, Carlo: 207
 Buonarroti, Michelangelo, vedi Michelangelo Buonarroti
 Buonconsiglio, Giovanni, detto il Mare-scalco, pittore: 50, 104, 105
 Buonocore, Vincenzo: 19
 Buonsignori, Francesco, pittore: 105
 Burchi, Pietro: 53
 Bushart, Bruno: 209
 Buzzati, Giulio Cesare: 79
 Byam Shaw, James: 232, 239
 Bywater, Ingram: 82
 Caburlotto, Luca: 259
 Cadorin, Giuseppe: 5, 16, 21, 22, 26, 28, 30, 31, 32, 104, 116
 Cadorin, G. B.: 23, 28
 Caino: 30, 54
 Calabrò, Vico: 114, 120
 Camerini, Paolo: 214
 Cameron of Lochiel, Donald: 230
 Camesasca, Ettore: 114, 206, 208, 209, 211, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 226, 228, 231, 235, 236
 Caminesi, signori: 124
 Campori, Giuseppe: 204
 Campeggio, Tomaso: 64
 Canaider, Luigi: 114
 Canal, Domenico: 215
 Canal, Maria: 191, 215
 Candido, santo: 8, 27
 Cannata, Pietro: 55
 Cantalamessa, Giulio: 108, 113, 243
 Capello, famiglia: 149
 Čapeta, Ivana: 51
 Caprin, Giuseppe: 51, 210, 211, 214, 215, 218, 221, 222, 225, 226, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239
 Capuano, Cristoforo, vicario: 79
 Carandente, Giovanni: 114, 122
 Carboni, Giovanni Battista: 205
 Cardini, Franco: 54
 Cargnatti, Maria: 213
 Carlo I d'Asburgo re di Spagna, re d'Italia: 81
 Carnea Steffaneo di, Francesco Maria: 224, 226, 239
 Caroto, Giovanni Francesco: 118
 Carpaccio, Benedetto, pittore: XV, 15, 51, 104, 108, 109, 110, 117, 119, 129, 136, 139, 148, 158, 160, 162, 163, 167, 169, 176, 178, 179, 182, 183, 185, 186, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 206, 207, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 218, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239
 Carpaccio, Pietro, pittore: 129, 190, 198, 199, 211, 218, 232
 Carrer, Luigi: 104, 116
 Casadio, Paolo: 19, 23
 Casalio, Giovanni Battista: 82
 Casanova De Marco, Michele: 79
 Caselli, Cristoforo, detto il Temperello, pittore: 117
 Castellani, Francesca: 211, 215, 234, 236
 Castelnuovo, Enrico: XVI, XVII, 20, 22
 Castri, Serenella: 19, 23
 Catena, Vincenzo, pittore: 26, 230, 231, 236, 239
 Caterina, cugina di Benedetto Carpaccio: 215
 Caterina d'Alessandria, santa: 27, 28, 41, 118, 120, 160, 167, 183, 203, 224, 230, 239, 253
 Cavalcaselle, Giovanni Battista: XVII, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 14, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 99, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 114, 115, 116, 117, 189, 200, 202, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 225, 227, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238
 Cavaliere Dossi, Maria Cristina: 21
 Cavallini, Gabriele: 224
 Cavazza, Silvano: 82
 Cecconi Principi, Lorenzo: 215
 Celesti, Andrea, pittore: 210
 Cella, Sergio: 116
 Celletti, Maria Chiara: 53
 Centelli, Attilio: 83
 Cesa, Antonio, pittore: 3
 Cesa, Matteo, pittore: 3, 7, 9, 19, 23, 28, 30
 Cesa, pittori: 8
 Chacón, Alfonso: 81
 Chiappini di Sorio, Ileana: 53
 Chiara d'Assisi, santa: 129, 155, 160, 162, 163, 166, 168, 169, 170, 172, 173, 197
 Chiarelli, Francesco: 17
 Ciani, Giuseppe: 5, 15, 16, 17, 21, 25, 26, 27, 53, 54, 69, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85
 Ciapponi, Lucia A.: 80
 Ciavarella, Filippo: 52
 Cibo, Innocenzo, cardinale: 85
 Cicerone, Marco Tullio: 94
 Cicogna, Emmanuele Antonio: 85, 218, 220
 Cima, Giovanni Battista, detto Cima da Conegliano, pittore: 3, 4, 6, 14, 20, 40, 41, 45, 46, 47, 51, 111, 117, 126, 164, 165, 202, 203, 224, 234, 237, 253, 259
 Cini, Simonetta: 25
 Ciotti, Dino: 120
 Cita, santa: 117
 Clark, Kenneth: XVI
 Claut, Sergio: 18, 19, 20, 22, 24, 25, 53
 Clemente VII, papa: 64, 65, 66, 67, 68, 73, 83, 84, 85, 88, 90, 92, 93
 Clerigino Clerigino, pittore: 213
 Clerigino di Pietro Clerigino, pittore: 213
 Clerigino, Pietro, medico: 213
 Coda, Egidia: 122
 Cohen, Charles E.: 24
 Coletti, Antonio: 86
 Coletti, Luigi: 18, 19, 20, 22, 209, 216, 218
 Coletti, Massimo: 16, 17
 Colocci, Angelo: 82
 Collodo, Silvana: 15, 53
 Colvin, Sidney: 206, 209, 218, 223, 224
 Combi, Carlo: 224
 Comis, famiglia: 79
 Concina, Ennio: 16, 21, 22, 25, 67, 79, 83, 112, 114, 116, 121
 Contarini, Ambrogio: 149
 Contarini, Antonio: p. 149
 Contarini, famiglia: 149

- Contarini, Maria: 149
 Contarini, Sebastiano, podestà: 148, 149, 151, 155, 160, 211, 212, 214, 215
 Conte, Tiziana: 18, 25, 79, 80, 114, 122
 Conti, Alessandro: 51
 Coraulo, Francesco: 16
 Corradi, Alfonso: 54
 Cortesio de Cortesio pittore: 213
 Costan, Giacomo: 78
 Costan, Gaspare: 78
 Costantini, Andrea: 62
 Costantini, Bartolomeo: 79
 Costantini, Bernardo, pievano: 11
 Costantini, Bortolo: 14
 Costantini, Giacomo: 87
 Costantini, Pietro Antonio, prete: 62
 Costantini, Tomaso: 82
 Cozzi, Enrica: 21
 Craievich, Alberto: 211, 214, 221, 222, 226, 228, 229, 232, 233, 235, 236, 237
 Crico, Lorenzo: 31, 117
 Cristina, santa: 30
 Cristoforo, santo: 7, 21, 27, 200, 201
 Crivelli, Carlo, pittore: 6, 29
 Crowe, Joseph Archer: 4, 5, 6, 16, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 30, 104, 105, 106, 107, 114, 115, 116, 117, 189, 200, 202, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 225, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238
 Cusinato, Alessandra: XVII, 19, 21, 25, 53, 79, 86, 120, 123

 D'Ambros, Romana: 17, 21, 22
 D'Amico, John F.: 82
 D'Antelao, Piero: 122
 D'Inca, Elia: 24, 78
 da Borso, Alessandro: 119
 Da Costa Kaufmann, Thomas: XVI, 20
 Da Forno, famiglia: 79
 Da Forno Panizza, Giovanni Battista: 51, 114, 121
 Da Prato, Alvise: 151
 Da Rif, Ausilio: 80, 121
 Da Ronco, Pietro: 17, 50, 53, 54, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87
 Da Rù, famiglia: 79
 Da Rù, Tommaso, marigo: 61
 da Sacco, Leonardo, prete: 62
 da Varazze, Iacopo (de Voragine, Jacobus): 44, 47, 53, 54, 55
 Da Vià, Antonio, pievano: 5, 16
 Dal Pozzolo, Enrico Maria: 20, 25, 259
 Dal Zotto, Antonio: XV
 Dalla Vestra, Gabriella: 18, 21, 22, 23, 25
 Damerini, Gino: 108, 220
 Daniello, Filippo: 64
 Dapelo, Giovanna: 80
 Dario da Treviso, pittore: 6, 18, 21, 22, 30, 31
 Darriulat, Jacques: 55
 Davanzo Poli, Doretta: 53
 Davies, Martin: 51
 Davis Zemon, Natalie: 81
 Daziano, prefetto: p. 220
 De Castro, Vincenzo: 104, 114, 116, 200, 211, 213, 220, 232, 237
 de Claudis, Libera: 151
 de Clercq, Carlo: 53
 de Costan, Gaspare: 78
 De Donà, Giovanni: 21, 78, 82, 87
 De Franceschi, Camillo: 210, 213, 214, 221, 224, 225, 226, 234, 236, 238
 de Franceschi, Giulio, disegnatore: 215, 221
 De Galizzi, Giovanni, vedi De Vecchi, Giovanni da Santacroce
 De Kunert, Silvio: 17, 21, 22, 23, 15
 De Logu, Giuseppe: 114, 119, 209, 216, 219, 220, 226
 de Longiarù, Paolo: 78
 De Lorenzo, Serafino: 53, 82, 114, 121, 122, 246
 De Lotto, Enrico: 17
 De Luca, Tomaso (Sampieri, Agostino Ascanio): 16
 de Magistris, famiglia: 81
 de Magistris, Pietro, vedi Aleandro, Pietro iunior
 De Marchi, Andrea G.: 19, 23, 24
 De Martin, Bruno: 25
 de Medici, Giovanni: 85
 de Medici Giulio, cardinale: 81
 De Michiel, famiglia: 79
 de Nicola, Giacomo: 227
 De Panizza Lorch, Maristella: 80, 81
 De Paoli Benedetti, Daniela: 18, 21, 22, 23, 25
 De Pascale, Enrico: 20
 de Pettenkofer, Massimiliano, restauratore: 51
 de Pins, Jean: 47, 54
 De Pisis, Filippo: 108, 112, 114, 118, 121, 126
 de Rubeis, Daniele, vescovo: 61
 De Sandre Gasparini, Giuseppina: 54
 de Stauber, Federico: 175, 227
 De Vecchi, Giovanni da Santacroce, pittore: 229, 239
 Del Bello, Nicolò: 107, 114, 1117, 210, 212, 213, 214, 218, 221, 234, 237, 238
 Dell'Agnese, Fulvio: 21, 23
 Della Chiesa, Bruno: 20, 51
 Devoti, Donata: 74
 di Caregna, Nolfo: 231
 Di Lenardo, Lorenzo: 84
 Di Maniago, Fabio: 26
 Di Stolfi, Liberato: 52
 Diacono, Paolo: 55
 Dian Gramigna, Silvia: 209
 Diedo, Francesco: 47, 54
 Dillon, Gianvittorio: 114, 120, 121, 122
 Dio padre: 21, 29, 42, 45, 48, 49, 52, 54, 61, 68, 73, 89, 94, 95, 97, 108, 118, 131, 134, 139, 166, 168, 175, 194, 196, 199, 201, 202, 208, 217, 232, 238, 239
 Diocleziano, imperatore: 49
 Dionigi l'Areopagita, santo: 44, 45, 46, 47, 50, 53, 110, 111, 119, 125
 Dionisio, vescovo di Parigi, santo: 3, 7, 23, 35, 44, 45, 46, 47, 50, 53, 76, 101, 104, 105, 110, 111, 118, 120, 125, 126, 147, 148, 158, 162, 165, 207, 243, 244, 245, 248, 249, 251, 254, 256
 Dobschütz von, Ernst: 54
 Doglioni, Virginio A.: 22
 Dolce, Lodovico: 22
 Dolfìn, Daniele, patriarca: 87
 Dolfìn, Dionisio, patriarca: 87
 Dolfìn, Giovanni, patriarca: 87
 Domenico da Tolmezzo (Mioni, Domenico), pittore: 5, 9, 21, 29
 Domenico da Vicenza: 47, 54
 Domenico di Bartolo, pittore: 6, 30
 Domenico di Malpirun, massaro: 31
 Domino, Ignazio: 214
 Donà, Venanzio: 17, 117
 Donelle, Osvaldo Giovanni, pievano: 89
 Dorez, Leon: 82
 Dorotea, santa: 41, 118, 253
 Duia, Pietro pittore: 224
 Dürer, Albrecht, pittore: 143, 163, 171, 217, 218, 219, 223, 226, 227
 Dusi, Cosroe, pittore: 210, 211, 224

 Echols, Robert: 208
 Egger, Christoph: 54
 Eleuterio, diacono, santo: 46, 47, 53
 Elisabetta, Maria Elisabetta, cugina di Maria Vergine, santa: 8, 163
 Elisabetta, santa Regina d'Ungheria: 217
 Elisabetta, santa Regina di Francia, o Isabella: 217
 Emiliani, Andrea: 122
 Emminghaus, Johannes H.: 54
 Ericani, Giuliana: 19, 22, 25
 Erizzo, Marco Antonio: 79
 Ermagora, santo: 11
 Erode: pp. 170, 171
 Este, duchi di Ferrara: 15
 Eva: 30
 Evangelisti: 27
 Ezechiele, profeta: 175

 Fabbiani, Giovanni: 15, 17, 18, 21, 22, 25, 51, 53, 78, 82, 86, 114, 115, 118, 120, 121, 122
 Fabbro, Celso: 16, 23, 82, 86
 Fabiani, Rossella: 24, 234, 235, 236
 Fabiano, papa, santo: 47
 Facchinetti, Simone: 116
 Falier, Vitale, doge: 219
 Faraglia, Rossella: 117
 Farisco, Elisabetta: 21
 Faustino, santo: 120, 138, 140, 205, 206
 Federici, Domenico Maria: 115, 117, 120, 217
 Ferrazza, Francesca: 78, 79
 Ferretti, Ilaria: 52
 Ferro, Luigi: 83
 Feruglio, Giuseppe: 17, 114, 118
 Finocchi Gherzi, Lorenzo: 51, 200, 201
 Fiocco, Giuseppe: 16, 18, 22, 23, 24, 25, 108, 109, 110, 114, 115, 117, 118, 119, 121, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239
 Fiori, Angelo: 86, 116
 Fiori, Gloria: 86
 Fiorilli, Carlo: 113, 243
 Fiorin, Enrico: 224, 260
 Fischer, Erik: 50
 Fletcher, J. M.: 199, 203, 223

- Floriano, santo: 27
 Florit, Vittorio: 235
 Fogolari, Gino: 25, 108, 112, 113, 117, 118, 119, 207, 208, 216, 219, 243, 244
 Folnesics, Hans: 210, 225, 235, 237
 Fontana M.: 39
 Fontana, Renzo: 80
 Fontanini, Giusto: 81
 Fontinoy, Charles: 52
 Forlati, Ferdinando: 113, 121, 227, 246
 Fortini Brown, Patricia: 25, 199, 209, 210, 216, 220
 Fortunato, santo: 11
 Fosca, santa: 30
 Foscari, Francesco: 80
 Fossaluzza, Giorgio: XVI, XVII, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 51, 52, 55, 115, 117, 118, 120, 201, 202, 203, 211, 215, 220, 222, 226, 228, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 260
 Fournée, Jean: 52
 Francescato, Mosè: 15
 Franceschini, Giovanni: 210, 221, 225, 233, 234, 235, 236, 237
 Francesco I d'Asburgo, imperatore: 224
 Francesco I di Valois, re di Francia: 219
 Francesco d'Assisi, santo: 8, 19, 22, 24, 28, 39, 50, 119, 129, 141, 155, 160, 164, 166, 168, 170, 172, 173, 194, 196, 197, 207
 Francesco da Milano, pittore: 12, 13, 14, 25, 79, 107, 117
 Francesco di Simone da Santacroce, pittore: 229
 Francesco Francia (Raibolini Francesco): 138
 Francesco Rizzo da Santa Croce, pittore: 131, 134, 201, 202, 230, 239
 Francescutti, Elisabetta: 19, 24, 214, 215, 259
 Franco, Tiziana: 18, 19, 21
 Franzolin, Monia: 78
 Fredericksen, Burton B.: 231
 Frerichs, Lina C. J.: 50
 Frescura, Mario: 121, 244
 Frizzoni, Gustavo: 200, 210, 221, 225, 232, 234, 235
 Frova, Arturo: 16, 17, 21, 114
 Fry, Roger: 204, 207, 209, 216
 Fumei, famiglia: 79
 Furlan, Caterina: 23, 24, 236
 Fusaro, Ermenegildo: 54

 Gaddi, Niccolò, cardinale: 85
 Gaeta, Franco: 81, 85, 206
 Gaggia, Mario: 17, 22
 Gaio Sallustio Crispo: 68, 84, 94
 Galassi, Maria Clelia: 259
 Galasso, Giovanna: 19, 53
 Galeazzi, Caterina: 23
 Galeazzi, famiglia: 22
 Galetti, Ugo: 114, 207, 208, 209, 211, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 226, 228, 231, 235, 236
 Gallo, Andrea: 78
 Gallo, santo: 24
 Gamboni, Dario: XVI, 20
 Gans, Herbert J.: XV
 Ganzer, Gilberto: 19

 Garberoglio, Enzo: 16, 116
 Gardina, Edvilijo: 211, 214, 215, 226, 227, 228, 229, 233, 234, 237, 238
 Gärtner, Gino: 235
 Gava, Antonio, vescovo: 50
 Gei, Francesco, abate: 16, 22, 58
 Genova, Ada: 122
 Genova, Antonio: 25, 58, 79, 86
 Genova, famiglia: 24
 Genova, Filippo: 87
 Genova, Giovanni, notaio: 78
 Genova, Giuseppe, notaio: 58
 Genoveffa, santa: 47
 Gentili, Augusto: XVII, 25, 114, 115, 148, 151, 199, 200, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 215, 216, 217, 218, 220, 222, 223, 226, 228, 231.
 Geremia, profeta: 168, 171, 175, 181, 225, 226, 227, 228, 229
 Gerolami, Gerolamo, notaio: 24
 Gervasio, santo: 108, 109, 139, 149, 154, 215
 Gesù Cristo: 42, 44, 45, 46, 50, 52, 118, 140, 141, 171, 176, 182, 183, 202, 203, 204, 227, 228, 229, 230
 Gesù Cristo, Bambino: 3, 7, 8, 11, 12, 14, 19, 22, 23, 24, 25, 35, 36, 39, 40, 42, 44, 49, 50, 52, 59, 101, 108, 109, 111, 115, 118, 125, 126, 129, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 158, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 205, 210, 215, 216, 221, 222, 223, 224, 230, 231, 232, 234, 236, 237, 239, 243, 244, 245, 250, 254
 Gesù Cristo, circoncisione: 28
 Gesù Cristo, compianto: 136, 170, 176, 203, 204, 226, 227, 228, 229, 253
 Gesù Cristo, crocifisso: 27, 79, 208
 Gesù Cristo, Salvatore Mundi: 249
 Gesù Cristo, Santo Nome: 119, 194, 196, 207, 236, 237, 239
 Gesù Cristo, morto: 41, 74, 205
 Gesù Cristo, presentazione al tempio: 158, 168, 170, 176, 178, 202, 205, 210, 224, 225, 226, 231
 Gesù Cristo, risorto: 50, 201
 Gesù Cristo, Volto Santo: 49
 Giacobbi, Lorenzo: 78
 Giacobi, famiglia: 31
 Giacomini, Agostino: 52
 Giacomo Maggiore, apostolo, santo: 31, 37, 49, 50, 133, 149, 154, 201, 202
 Giancesella, Mirko: 259
 Gianfrancesco da Tolmezzo (Dal Zotto, Giovanni Francesco), pittore: 9, 18
 Giannelli, Bartolomeo, pittore, restauratore: 214, 215, 233, 234
 Giberti, Giovanni Matteo, vescovo: 93
 Giehlow, Karl: 82
 Gilbert, Creighton: 51
 Gilbert, Josiah: 106, 16
 Gilles de La Tourette, François: 204
 Ginzburg, Carlo: XVI, XVII, 20
 Gioacchino, santo: 151, 156, 160, 169, 171, 180, 184, 202, 212, 216, 218, 232

 Giobbe, santo: 203, 204
 Giocondo fra (Giovanni Giocondo da Verona), umanista e architetto: 80
 Giollo, Ricciotti: 237
 Giomo, Giuseppe: 83
 Giorgio, pievano: 89
 Giorgio, santo: 8, 120, 129, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 183, 191, 195, 204, 205, 210, 211, 215, 216, 220, 221, 222, 223, 225, 227, 229, 231, 233, 235, 236, 237
 Giorgione, pittore: 9, 13, 25, 26, 120, 202, 207, 218
 Gios, Pierantonio: 22
 Giotto, pittore: 27, 202
 Giovanelli, Federico Maria, vescovo: 207
 Giovanni da Mel, pittore: 13, 14, 18, 28, 31, 32, 53
 Giovanni di Francia, pittore: 7, 22
 Giovanni Agostino da Lodi (pseudo Boccacino), pittore: 13, 25
 Giovanni Antonio, Maestro: 156
 Giovanni Battista, bibliotecario: 89
 Giovanni Battista, santo: 4, 8, 11, 12, 14, 19, 21, 22, 24, 27, 31, 59, 99, 108, 109, 111, 115, 117, 119, 131, 135, 149, 154, 182, 183, 185, 186, 190, 191, 194, 196, 198, 207, 215, 234, 237
 Giovanni, Evangelista, santo: 14, 27, 28, 59, 133, 140, 201, 202, 204, 205
 Giovanni Battista da Udine, pittore: 9, 24
 Giovanni Maria di Bartolomeo da Brescia: 190
 Giovanni Mercurio da Correggio: 80
 Giovannino, santo, vedi Giovanni Battista, santo
 Giovita, santa: 138, 140, 205, 206
 Girardini, Luigi: 80
 Girolamo, santo: 11, 19, 24, 39, 50, 115, 120, 133, 143, 144, 148, 151, 152, 153, 162, 163, 164, 165, 171, 180, 183, 184, 185, 186, 191, 199, 201, 202, 204, 207, 220, 221, 223, 229, 230, 231, 236
 Girolamo da Porcia: 106, 116
 Girolamo da Santacroce, pittore: 20, 36, 41, 37, 50, 51, 176, 208, 239
 Girolamo da Trento, pittore: 8
 Girolamo da Treviso il Vecchio (Girolamo Strazzaroli da Aviano): 26
 Girolamo di Benvenuto, pittore: 6, 30
 Girolamo di Bernardino da Udine, pittore: 9
 Giuliola, Nicolò, notaio: 63
 Giuseppe, santo: 148, 151, 152, 153, 158, 162, 163, 164, 165, 191, 192, 197, 198
 Giuseppe di Arimatea, santo: 176, 205
 Giustina, martire, santa: 30, 118
 Giusto, santo: 186, 193, 233
 Gnirs, Anton: 238
 Godding, Robert: 54
 Goffen, Rona: 52
 Goi, aolo: 54, 115
 Golinelli, aolo: 54
 Gordini, Gian Domenico: 55
 Goritz (Küritz), Johann, detto Coricio: 63, 82
 Goyret, Philip: 53

- Gozzi, Alvise: 10
 Grabar, André: 54
 Gradenigo, Marco, atriarca: 87
 Graeve, Mary Ann: 204
 Granić, Girolamo Maria: 117, 139, 200, 207, 208, 209, 210, 214, 216, 217, 218, 221, 222, 233, 234, 235, 236, 237, 238
 Graziadei, pievano: 89
 Graziani, Giacomo, pievano: 55
 Gregorio di Tours, santo: 46, 53
 Gregorio Magno, papa, santo: 54
 Grilli, Marco: 83
 Grimani, Antonio, doge: 93
 Grimani, Domenico, cardinale: 62, 63, 64, 66, 81, 82, 83, 92, 93, 116, 125
 Grimani, famiglia: 64, 68, 83
 Grimani, Giovanni: 63
 Grimani, Marco: 67, 86
 Grimani, Marino, cardinale: 62, 63, 64, 67, 69, 81, 82, 83, 86, 88, 93
 Grisoni, Alvise: 41
 Gudelj, Jasenka: 20
 Guecello o Vecello, notaio, odestà del Cadore: 25
 Guggenheim, antiquario: 23
 Guggenheim, Solomon: 228
 Guiotto, Giuditta: 25
 Gullino, Giuseppe: 82, 83
 Guzzon, Antonella: 19, 50, 51, 78, 114, 115, 121
 Guzzon, Maria Silvia: 19, 50, 51, 78, 114, 115, 121
 Hadeln von, Detlev: 107, 114, 118, 134, 199, 200, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238
 Hall, James: 52, 85
 Hartt, Frederick: 203, 209, 219, 220
 Haskell, Francis: XV, XVI
 Hausenstein, Wilhelm: 114, 200, 204, 206, 207, 209, 210, 216, 217, 218, 221
 Heinemann, Fritz: 19, 208, 224, 228, 231, 239
 Hermanin, Federico: 113, 122, 243
 Höfler, Janez: 211
 Hope, Charles: 115
 Hoyoux, Jean: 82
 Humfrey, Peter: XV, 19, 20, 50, 51, 52, 53, 111, 114, 115, 120, 145, 146, 199, 200, 201, 202, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 226, 227, 228, 230, 231, 233
 Iacomo maestro, pittore: 212
 Ijsewijn, Jozef: 82
 Incontrera, Oscar: 235
 Innocenzo VIII, papa: 139
 Iorba, Michele: 84
 Irene, santa: 50
 Isaia, profeta: 175
 Isella, Dante: 116
 Iseo da Cividale di Belluno, pittore: 7, 19
 Ivančević, Radovan: XVI, 20
 Jacobi, Carlo, incisore: 39, 104, 107
 Jacobi, Taddeo: XVII, 5, 16, 17, 21, 22, 23, 26, 28, 31, 50, 78, 79, 82, 86, 101, 104, 115, 116, 125
 Jacopo da Valenza, pittore: 4, 8, 9, 19, 22, 24
 Jacopo de' Barbari, incisore: 218
 Jacquemart, Nèlie: 23
 Janesio, Giacomo: 85
 Janssonius (Jan Jansson): IX
 Jarvasino, Bartolomeo: 85
 Joannides, Pail: 25
 Joppi, Vincenzo: 23, 84, 211, 232
 Jovy, Ernest: 82
 Kaftal, George: 52, 53, 54, 55
 Kandler, Pietro: 222
 Karaman, Ljubo, XVI
 Kasten, Eberhard: 231, 232, 233, 235, 236, 237
 Keller, Harald: XVII, 20
 Kitzinger, Ernst: 54
 Klessmann, Rüdiger: 205
 Klocker, Hans, scultore: 3, 8, 9, 23, 59
 Knezevich, Michela: 220
 Kress Samuel H.: 115, 223
 Kristeller, Paul: 204
 Kubler, George: 20
 Kukuljević Sakcinski, Ivan: 200, 203, 209, 210, 212, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 232, 234, 235, 237, 238
 Kunze, Konrad: 23
 Kuryluk, Ewa: 54
 L'Occaso, Stefano: 236, 237, 238
 Lacroix, Michel: 204, 205
 Laconca, Emilio: 208
 Landonelli, vedi Zandonelli
 Lanzi, Luigi: 5, 6, 16, 21, 22, 23, 26, 149, 189, 210, 211, 212, 213, 215, 220, 221, 231, 232, 236, 238
 Lattanzio da Rimini, pittore: 51, 117
 Laura, vedova di Vittore Carpaccio: 211
 Lauts, Jan: 110, 111, 114, 119, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 211, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 235, 236, 237, 239
 Lazari, Vincenzo: 219
 Lazzarin, Antonio, restauratore: 121, 245, 246
 Le Chanu, Patrick: 260
 Lechner, Martin: 52
 Lentini, Arianna: 25
 Leone X, papa: 138, 219
 Lermolieff, Ivan, vedi Morelli, Giovanni
 Levi, Donata: 20, 116, 117
 Libano di Gregorio: 8
 Libera, santa: 151, 156
 Liberale, santo: 223
 Liberi, Pietro: 210
 Lippomano, famiglia: 131
 Lippomano, Pietro, protonotario: 131, 132, 199
 Liruti, Gian Giuseppe: 81, 82, 83, 85, 86
 Locatelli, Giovanni Battista, canonico: 62, 63
 Locatelli, Rosanna: 80
 Lochis, Guglielmo: 200, 224
 Lodovico re di Francia, santo, vedi Luigi IX re di Francia, santo
 Loeser, Carlo: 145, 209
 Lomastro, Francesca: 54
 Lombardo, Stefano, vice pievano: 238
 Lombardo, Tullio, scultore architetto: 164
 Longhi, Roberto: 118, 200, 202, 226
 Longiarù, famiglia: 78
 Longiarù, Paolo: 78
 Loredan, famiglia: 212
 Loredan, Leonardo, doge: 219, 251
 Loredan, Paolo, podetà: 79
 Loredan, Pietro, podestà: 212
 Lorenzetti, Giulio: 115, 200, 207, 211, 216, 217
 Lorenzo, santo: 8, 9, 22, 23, 28, 29, 30, 39, 50
 Lorenzo di Pietro, vedi Vecchietta
 Lorenzo Giacobbi di Tommaso: 78
 Lorenzoni, Antonio: 17, 114, 117, 243, 245, 246
 Lotto, Lorenzo, pittore: 9, 26, 41, 51
 Lübke, Wilhelm: 209
 Lucano, santo: 59
 Lucchesi Ragni, Elena: 206
 Lucchetta, Giuliano: 83
 Lucco, Mauro: 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 52, 111, 115, 117, 118, 119, 120
 Lucia, santa: 160, 167, 195, 231, 233, 236, 237
 Luciani, Giovanni, parroco: 83, 149, 216
 Lucio Michele, maestro: 78
 Ludovico da Tolosa, santo: 110, 111, 158, 217, 223, 232
 Ludovico re di Francia, santo, vedi Luigi IX re di Francia, santo
 Ludwig, Gustav: 107, 113, 114, 117, 121, 145, 148, 149, 200, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 243, 246
 Luigi da Tolosa, santo, vedi Ludovico da Tolosa, santo
 Luigi IX re di Francia, santo: 110, 217
 Lutero, Martin: 63, 67
 Luzzo, Lorenzo (Morto da Feltre): 9, 13, 25, 26
 Maddalena, vedi Maria Maddalena, santa
 Madonizza, Antonio: 210, 214, 221, 227, 232, 235, 237
 Madonna, vedi Maria Vergine
 Madonna della Cintola: 52
 Madonna della Difesa: 17, 61, 110, 111, 120
 Madonna della Misericordia: 21
 Madonna 'delle Tavole': 42
 Madrisio, pievano: 125
 Maestro del Trittico di San Nicolò: 118
 Maestro della Cappella Galletti, pittore: 55
 Maestro di Dossena: 201
 Maestro di Grumello: 201
 Magani, Fabrizio: 25, 215, 221, 222, 224
 Maggiotto, Francesco, pittore: 231
 Magni, Basilio: 107, 114, 118, 210, 216, 218,

221, 238
 Maier, Andrea: 116
 Maier, Bruno: 114, 207, 208, 211, 213, 214, 215, 216, 221, 223, 224, 226, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239
 Majer, Francesco: 213, 232, 233
 Majoli, Luca: 19
 Malaguzzi Valeri, Francesco: 205, 206, 216
 Manfredo, lapicida: 209
 Manini, Francesco, canonico: 67, 83, 86
 Mansueti, Giovanni, pittore: 117, 208, 229
 Mantegna, Andrea, pittore: 6, 29, 126, 164, 204, 229, 258
 Mantese, Giovanni: 84
 Manzato, Eugenio: 20
 Manziana, Carlo: 205
 Marcellino, martire, santo: 49
 Marchetti, Giusee: 23, 24
 Marco, Evangelista, santo: 110, 158, 214, 219
 Marco, martire, santo: 49
 Marco da Mel, pittore: 14, 18
 Mareno, Bortolo: 81
 Mareno, Giacoma: 81
 Mareno, Giampietro: 81
 Mareno, Giovanni Cristoforo: 81
 Mareno, Giulia: 81
 Mareno, Pietro, vedi Aleandro, Pietro
 Marescalco, vedi Buonconsiglio, Giovanni
 Maria Maddalena, santa: 7, 8, 22, 27, 30, 118, 138, 183, 186, 197, 203
 Maria Vergine: 3, 7, 8, 11, 12, 14, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 32, 35, 36, 39, 40, 42, 44, 50, 59, 61, 75, 86, 89, 90, 95, 101, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 115, 118, 119, 120, 125, 126, 129, 138, 139, 140, 141, 143, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 158, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 176, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 191, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 205, 210, 211, 216, 221, 222, 223, 224, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 243, 244, 245, 247, 248, 254, 255, 256, 257, 258
 Maria Vergine Kyriotissa ('Panachranta'): 52
 Maria Vergine Orante: 42, 52
 Maria Vergine Panaghia: 52
 Maria Vergine Theotokos: 52
 Maria Vergine, annunciazione: 28, 29, 37, 115, 117, 195, 196, 239
 Maria Vergine, assunzione: 10, 36, 44, 133, 134, 148, 168, 201, 206
 Maria Vergine, *dormitio virginis*: 126, 170, 226
 Maria Vergine, incoronazione: 115, 189, 191, 198, 206, 232, 233, 235
 Maria Vergine, immacolata: 10, 80, 216
 Maria Vergine, visitazione: 163
 Mariacher, Giovanni: 116, 200, 230
 Marini, Remigio: 205
 Markham Schulz, Anne: 19
 Marle van, Raimond: XV, 108, 110, 114, 115, 118, 119, 202, 204, 206, 207, 208, 209, 211, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 226, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237
 Marquando di Randeck, patriarca: 78
 Marshall, David R.: 199, 203, 210, 216

Marta, santa: 138
 Martelli, Cecilia: 23
 Martinelli, Domenico: 200
 Martini, Giovanni, pittore: 9, 24
 Martini, Giovanni Battista, canonico: 17
 Martino, padre francescano: 156
 Martino di Tours, santo: 8, 9, 27, 120
 Martinoni, Giustiniano: 200
 Maschietto, Angelo: 85
 Mason Rinaldi, Stefania: 25, 54, 199, 209, 211, 216, 222, 226, 233, 235, 236
 Massari, Giorgio, architetto: 148
 Massimiliano I d'Asburgo, imperatore: 58, 77, 119
 Massimiliano, presbitero: 89
 Mastacchi, Roberto: 52
 Matejčić, Ivan: 51
 Matino, Gabriele: 24, 25, 78
 Matteo, santo: 170, 226
 Matteo di Gerusalemme, vescovo: 62
 Maurino, Antonio: 54
 Maurizio, santo: 8
 Mauro, Giovanni: 82
 Mayer, A. L.: 208
 Mazza, Marta: XVII, 19, 23, 25, 79, 80, 118, 120, 121, 122, 246, 259
 Mazzolini, Sandra: 53
 Mazzuchelli, Giammaria: 81, 82
 Mc Kinnon, James W.: 52
 Meiss, Millard: 52
 Melli, Lorenza: 206, 207
 Menaše, Lev: 211
 Menegazzi, Luigi: 20
 Meneguzzi, Giovanni: 16, 26, 28, 30, 31, 32
 Mercati, Giovanni: 82
 Merkel, Ettore: 216
 Merlini, Valeria: 235
 Mestrovich, Ferruccio: 239
 Meyer, Kathi: 205
 Meyer zur Caellen, Jurg: 51
 Miari, Florio: 80
 Miari, Libanoro, vicario: 79
 Michelangelo Buonarroti: 145, 219
 Michele, arcangelo, santo: 7, 25, 28
 Michele da Verona, pittore: 204
 Mikuž, Janez: 211, 215, 221, 226, 227, 228, 229, 233, 234, 236, 237, 238
 Milanese, Gaetano: 107, 114, 118, 209, 210, 215, 216, 217, 219, 221
 Millet, Gabriel: 203
 Minturn, Robert S.: 231
 Mioni, Domenico, vedi Domenico da Tolmezzo
 Mirabella Roberti, Mario: 227, 236
 Miscellaneo, Silvia: 25, 79, 86
 Mittarelli, Giovanni Benedetto, erudito benedettino: 85
 Mladošić, Martino, canonico: 203
 Mocenigo, Giovanni, doge: 39
 Mognetti, Élisabeth: 205
 Molmenti, Pompeo: 39, 51, 104, 106, 107, 113, 114, 116, 117, 121, 145, 148, 149, 200, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 243, 246

Monica, santa: 44
 Monico, Stefano: 84
 Montagna, Bartolomeo, pittore: 50, 105, 253
 Montagna, Benedetto: 105
 Montevecchi, Benedetta: 53
 Monti, Giuseppe: 17, 54, 78, 80, 87
 Morassi, Antonio: 216, 239
 Morelli, Francesca Romana: 215
 Morelli, Giovanni: 205, 206
 Moretti, Lino: 205, 206
 Moretto da Brescia (Bonvicino, Alessandro), pittore: 13, 25, 111
 Mori, Gioia: 204
 Morini, Pierangelo: 259
 Moroni, Gaetano: 53
 Moroni dal Bin, Francesco, gastaldo: 31
 Morto da Feltre, vedi Luzzo, Lorenzo
 Moschetti, Andrea: 21, 101, 108, 112, 115, 118, 121, 126
 Moschini, Giannantonio: 217, 218
 Moschini, Vittorio: 218
 Moschini Marconi, Sandra: 22, 217, 218, 223, 224, 227
 Mosè, patriarca: 168, 175, 226, 227
 Mounier, Pierre: 20
 Mozzo, Marco: 117
 Mueller, Reinhold C.: 215
 Muir Mackenzie, Kenneth Augustus: 230
 Müller, Gerhard: 85
 Muraro, Michelangelo: XV, 20, 24, 51, 110, 111, 114, 115, 116, 119, 120, 148, 158, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 235, 237, 238
 Musner, Giovanni: 210, 213, 214, 225, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238
 Muthesius, Stefan: 20

 Nagler, Georg Kasper: 232, 236
 Naldini, Paolo: 210, 215, 225, 232, 233, 234, 235, 236, 238
 Narciso da Bolzano, incisore e pittore: 8
 Nazario, vedi Bastiani, Lazzaro
 Nazario, vescovo, santo: 148, 158, 151, 152, 153, 162, 163, 164, 165, 191
 Neumann, Wilhelm: 210, 221, 225, 236
 Nicodemi, Giorgio: 239
 Nicodemo, discepolo di Gesù: 176, 203
 Nicola da Bari, vescovo, santo: 19, 190, 191, 193, 230, 231, 234
 Nicola da Tolentino, santo: 209
 Nicoletti, Guido: 21, 23, 24
 Nicolò, tagliapietra da Cividale da Belluno: 73
 Niero, Antonio: 54
 Noè, patriarca: 168, 175, 226, 227
 Nordio, Francesco, canonico: 83

 Oberhuber, Konrad: 24
 Occioni-Bonaffons, Giusee: 83
 Omero: 96
 Omont, Henri: 82
 Ongània, Ferdinando: 39, 51
 Ongaro, Max: 113, 243
 Orsola, ciclo di storie della santa: 119, 131,

199, 204, 212, 219, 225, 227, 247, 251
 Orsola, martire, santa: 27, 217, 232
 Os van, Henk W.: 52
 Osea, profeta: 44, 52
 Ottobon, Antonio: 217
 Ottobon, Ettore: 217
 Ottobon, Francesco, priore: 217
 Ottobon, Stefano: 217

 Pacifico, Pietro Antonio: 200
 Padovani, Corrado: 204
 Pagani, Giulio, vicario: 58
 Pagiario: 23, 32
 Pagogna, Giancarlo: 77, 78
 Palatini, Cristoforo: 60
 Palatini, famiglia: 79
 Palatini, Giovanni: 78
 Palatini, Matteo: 90
 Palatini, Pietro: 78
 Pallastrelli, Gottardo: 48
 Pallucchini, Anna: 202, 205, 209, 211, 216, 219, 221, 226
 Pallucchini, Rodolfo: 19, 200, 202, 204, 207, 208, 209, 216, 219, 230
 Palma il Vecchio (Negretti, Jacopo), pittore: 9, 26, 27, 41, 51, 86, 201, 202, 223.
 Panazza, Gaetano: 239
 Pante, Virginia: 30
 Paolo III, papa: 61, 84
 Paolo, apostolo, santo: 4, 46, 47, 92, 107, 110, 111, 112, 115, 117, 119, 120, 126, 129, 140, 141, 142, 143, 144, 165, 174, 196, 199, 194, 200, 201, 204, 207, 209, 220, 223, 224, 237, 239
 Paquier, Jules: 81, 82
 Paravia, Giovanni Battista: 116
 Parma, Sabina: 206, 207, 211, 215, 216, 222, 223, 224, 226, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 238
 Parth, Michele, pittore e intagliatore: 3, 8
 Paschini, io: 81, 82, 83
 Pasian, Alessio: 210, 211, 215, 226, 233, 234
 Passamani, Bruno: 24, 239
 Passerini, Silvio, cardinale: 85
 Pavan, Gino: 227
 Pavanello, Giuseppe: 215, 226, 227, 228, 229, 238
 Pedrocchi, Anna Maria: 200, 202, 209
 Pedrocco, Filippo: 239
 Pedrocco Giuseppe, restauratore: 200
 Pellegrini, Antonio, parroco: 114, 121, 122
 Pellegrini, Giovanni Battista: 15
 Pellegrini, Paolo: 83
 Pellegrino da San Daniele (Martino da Udine), pittore: 9, 24, 26
 Pelliccioli, Mauro, restauratore: 202
 Peratoner, Alberto: 82
 Perin, Floriano: 107, 112, 114, 118, 121, 126
 Perissa Torrini, Annalisa: 209
 Perocco, Guido: 52, 110, 111, 114, 115, 119, 120, 200, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 228, 229, 230, 231, 235, 236, 237, 238
 Persiceti Nicolò, vicario: 78
 Personeno, Alessandro, prete: 68, 85, 94

Perusini, Giuseppina: 19, 21, 23, 78
 Pesaro, Jacopo, vescovo: 10
 Pesenti, Franco Renzo: 114, 215, 231, 232, 233, 237
 Petricioli, Ivo: 203
 Petrobelli, conte: 200
 Petronio, famiglia: 238
 Pfeiffer, Heinrich: 54
 Phillis, Claude: 204, 207
 Piero di Serafino da Alpago, gastaldo: 31
 Pietro, apostolo, santo: 4, 11, 24, 37, 50, 92, 115, 116, 117, 120, 129, 143, 144, 149, 154, 155, 160, 162, 166, 168, 169, 170, 172, 173, 196, 197, 200, 221, 232, 235, 238, 251
 Pietro, martire, santo: 99, 115, 131, 132, 135, 197, 198, 199, 200
 Pietro da Sopracolle, marico: 78
 Pignatti, Terisio: 110, 114, 115, 118, 119, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 226, 228, 229, 231, 233, 236, 239
 Piloni, Giorgio: 80
 Pimpinella, Vincenzo: 82
 Pindemonte, Ippolito: 116
 Pinetti, Angelo: 202
 Pinna, Giuseppe: 111, 114, 115, 120, 199, 200, 202, 203, 206, 207, 209, 211, 215, 216, 217, 218, 220, 222
 Piovan, Francesco: 83
 Planiscig, Leo: 210, 221, 235, 237
 Plazzotta, Carol: 201
 Plinio il Giovane: 80, 81
 Podreider, Fanny: 53
 Poldi, Gianluca: 259, 260
 Poli, Baldassarre: 116
 Polverari, Michele: 24
 Ponzzone, Matteo: 210
 Popham, Arthur Evan: 223, 224
 Pordenone (de' Sacchis, Giovanni Antonio), pittore: 9, 24, 26
 Posse, Hans: 204
 Pototschnig, Umberto: 77
 Potsch, Ruprecht, pittore e intagliatore: 8, 59, 60
 Pouncey, Philip: 51, 223, 224
 Pozzi, Giovanni: 81
 Previtali, Andrea, pittore: 115, 217
 Prijatelj, Kruno: 20
 Priuli, Zaccaria, notaio: 215
 Protasio, santo: 108, 109, 139, 149, 154, 215
 Protti, Rodolfo: 16, 108, 114, 119
 Prudenza, allegoria della: 201
 Pseudo Giuseppe di Arimatea: 44, 52, 53
 Puppi, Lionello: XVII, 15, 16, 20, 22, 23, 24, 25, 51, 86, 115, 116
 Puschi, Alberto: 235
 Pusterla, Gedeone: 175, 210, 215, 222, 225, 227, 229, 232, 234, 235, 238
 Pyrker, János László: 116

 Quintiliano, Marco Fabio: 94
 Quirizio, santo: 210, 211

 Raffaello Sanzio, pittore: 218
 Ragghianti, Carlo Ludovico: 130, 132, 164, 199, 203, 216, 218, 224, 229

Raggi, Angelo Maria: 52
 Ragusa, Isa: 54
 Raimondi, Marcantonio, incisore: 171, 227
 Raimondo, Pietro, Podestà: 79
 Raspi, Bartolomeo, notaio: 36
 Raunicher, Matteo, vescovo: 238
 Rearick, William R.: 24, 25
 Réau, Louis: 52, 53, 54, 55
 Reeuwijk, Erhard: 145
 Regendorf, capitano: 78
 Regini, Ortensio, vicario: 79
 Renaldis, Girolamo: 26, 27
 Ressort, Claudie: 23
 Reynolds, Anne: 82
 Ricci, Corrado: 200, 209, 216, 224
 Ridolfi, Carlo: 24, 26, 99, 104, 108, 114, 115, 200, 201, 209, 213, 215, 216, 217
 Ridolfi, Niccolò, cardinale: 64, 84
 Ridolfi, Roberto: 84
 Rigamonti, Ambrogio: 216
 Rigaux, Dominique: 22, 54
 Righetti, antiquario: 23, 32
 Rigon, Antonio: 54
 Rizzardelli, Battista: 78
 Rizzato, Leonardo: 78
 Rizzi, Aldo: 24, 236
 Rizzo da Santacroce, pittori: 51
 Robertson, Giles: 202, 207, 209, 216, 218, 220
 Rocco, Lepido: 80, 81, 82
 Rocco, santo: 3, 8, 12, 14, 16, 23, 24, 25, 30, 32, 35, 39, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 101, 104, 105, 106, 110, 111, 112, 118, 119, 120, 125, 126, 131, 148, 158, 160, 183, 197, 198, 132, 135, 151, 152, 153, 162, 163, 165, 186, 191, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 206, 211, 215, 237, 243, 244, 245, 249, 254, 258
 Rodríguez, Isaías: 90
 Romanelli, Giandomenico: 200
 Ronzon Antonio: XV, 16, 17, 22, 79, 114, 117
 Rosand, David: 24
 Roscoe, Thomas: 21
 Rosenthal, Gabrielle: 207, 216, 219
 Rosenthal, Léon: 207, 216, 219
 Rossi, Francesco: 20, 200, 201, 202, 224, 239
 Rossi, Jacopo: 17
 Rossi, Sandra: 218, 224
 Rossi, Silvia: 52
 Rosso, Antonio pittore: 3, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 31, 32, 45, 60
 Rosso, Giovanni, vedi Giovanni da Mel
 Rosso, Marco, vedi Marco da Mel
 Rowlands, Eliot W.: 201
 Ruaro Loseri, Laura: 236
 Rubeo, Giovanni, vedi Giovanni da Mel
 Rubeus, Beltrame, priore: 156
 Rundulo, Bertrando, canonico: 63
 Ruskin, John: 106, 130
 Rustico, prete, santo: 46, 47, 53

 Sabionato, Bartolomeo: 82, 83
 Sacco, Alessandro: 16, 23, 77, 78, 79, 80, 85
 Sala, Alessandro: 205
 Salgado, Ofelia N.: 80
 Sallustio, vedi Gaio Sallustio Crispo

Salviati, Giovanni, cardinale: 85
 Šamerl, Janez: 222, 223
 Sampieri, Agostino Ascanio, vedi De Luca, Tomaso
 Samiperi, Francesco Giuseppe: 79
 Sancti Ambrosii, vedi Ambrogio, santo
 Sansovino, Francesco: 199, 200, 215, 217
 Santacroce, pittori: 51, 224
 Santangelo, Antonino: 52, 211, 214, 221, 226, 228, 229, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239
 Santin, Antonio, arcivescovo: 227
 Sanuto, famiglia: 158
 Sanuto, Marino (Sanudo, Marin): 79, 80, 81, 213, 222
 Sanzio, Raffaello, vedi Raffaello Sanzio
 Saonaro, Francesco: 85
 Sartor, Lucia: 19, 20, 21, 22, 23, 51
 Saul: 145
 Savonuzzi, Luca: 114, 121
 Savorgnan, Mario: 83, 86
 Scarpa, Pietro: 201, 202, 212, 219, 220, 231
 Schiller, Gertrud: 52
 Schmidt Arcangeli, Catarina: 19
 Schmidt, Victor M.: 52
 Schneider, Artur: 200
 Schreyer, Franz, pittore e incisore: XIII
 Schubring, Paul: 204
 Scienza, Vittore, intagliatore: 13, 41, 51
 Scopas Sommer, Rossella: 232, 233
 Sebastiano, santo: 3, 8, 12, 14, 16, 23, 24, 30, 31, 32, 35, 39, 47, 49, 50, 51, 55, 101, 104, 106, 110, 112, 118, 119, 120, 125, 126, 131, 132, 135, 148, 151, 152, 153, 158, 162, 163, 164, 165, 191, 199, 200, 202, 203, 211, 243, 244, 245, 249
 Sebastiano del Piombo, pittore: 219, 223
 Secret, François: 81
 Seibert, Jutta: 54
 Selvatico, Pietro: 212, 219
 Semi, Francesco: 168, 210, 211, 214, 215, 218, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 233, 234, 235, 236, 237, 238
 Serena, Augusto: 15
 Sergio, santo: 186, 193, 233
 Sernagiotto, Matteo: 219
 Serres, Michel: 199
 Seyfarth, Alexander:
 Sgarbi, Vittorio: XV, 111, 114, 115, 120, 199, 200, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 215, 216, 217, 218, 220, 222, 226, 233, 235, 236
 Shapley, Fern Rusk: 115, 208, 223
 Shusterman, Richard: XVI
 Sichkeryk, Ivan: 208
 Silvestri, Emilio: 210
 Silvestro I papa, santo: 7, 12, 14, 19, 21, 23, 25, 31
 Simeone, santo: 120, 223
 Simone da Cusighe, pittore: 5, 18, 23, 27, 28, 29, 30, 31
 Simone da Santacroce, pittore: 229
 Simoni, Battista Giuseppe, restauratore: 239
 Sobota Matejčić, Gordana: 20
 Soderini, Francesco, vescovo: 84
 Soldano, Matteo, prete: 75
 Soldano, Vendramino, arcidiacono: 62, 82
 Sollazio, Taddeo: 80

Sonica, vedi Assonica
 Sopracolle, famiglia: 79
 Spada, Silvia: 19
 Spadafora, Francesco: 52, 53
 Spadavecchia, Fiorella: 114, 207, 208
 Spazio, Giovanni Battista, prete: 62, 63, 75, 90
 Spezzani, Paolo: 259
 Spiazzi, Anna Maria: XVII, 19, 53
 Spoldi, Giovanni, restauratore: 51
 Sponza, Sandro: 20
 Squarcione, Francesco, pittore: 30
 Staedel, Else: 52
 Stainer, John: 52
 Stancovich, Pietro: 104, 116, 211, 212, 213
 Steer, John: 19
 Stefano, martire, santo: 28, 51, 99, 131, 135, 148, 220
 Stefano, ciclo di storie del santo: 115, 144, 145, 146, 149, 149, 155, 158, 160, 168, 170, 171, 192, 202, 204, 205, 209, 216, 223, 224, 226, 227, 228, 249, 251, 253
 Steinberg, Leo: 52
 Sthyr, Jørgen: 50
 Spirito Santo: 36, 37, 42, 46
 Stolz, Ewald: 54
 Storti, Daniela: 236
 Stradiotti, Renata: 20
 Stringa, Giovanni: 199
 Strossmayer, Josip, Juraj, vescovo: 200
 Suida, William E.: 115, 230
 Szafran, Yvonne: 259, 260
 Tacco, famiglia: 238
 Tacuino, Giovanni: 62
 Tagliaferro, Giorgio: XVII, 21, 24, 25, 78
 Taine, Hippolyte Adolphe: 218
 Talamini, Ausonio: 16
 Talamini Boluzzi (Boluzes), Giannantonio: V, 101, 116
 Tamaro, Attilio: 235
 Tazzer, Luciana: 19
 Tedeschi, Paolo: 206, 210, 212, 213, 214, 221, 225, 227, 229, 232, 234, 235, 237, 238
 Temperanza, allegoria della: 201
 Tempestini, Anchise: 24, 117, 200, 201, 216, 217
 Teodoro, santo: 158, 210
 Ticozzi, Stefano: 5, 16, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 31, 32, 79, 104, 116
 Tietze, Hans: 203, 204, 206, 208, 209, 216, 218, 224, 226, 228, 229, 233, 235, 239
 Tietze Conrat, Erica: 203, 204, 206, 208, 209, 216, 217, 218, 223, 224, 226, 228, 229, 233, 235, 239
 Tintoretto (Robusti, Jacopo), pittore: 224, 226
 Tizianello (Vecellio, Tiziano): 22
 Tiziano Aspetti il Giovane, scultore: 115, 116
 Tiziano Vecellio, pittore: XV, XVII, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 41, 51, 59, 60, 62, 69, 74, 79, 82, 99, 106, 115, 116, 117, 120, 123, 126, 138, 148, 206, 212, 218, 223, 256, 258
 Toffolo, Stefano: 223
 Tomasi, Giovanni: 19, 22, 80, 81, 85
 Tomić, Radoslav: 20, 203

Tommaseo, Niccolò: 116
 Tommasino, Pier Mattia: 80, 81, 82
 Tommaso, apostolo, santo: 3, 31, 35, 44, 47, 50, 52, 76, 90, 101, 104, 105, 106, 110, 111, 118, 119, 120, 125, 139, 143, 144, 158, 165, 193, 196, 162, 192, 207, 210, 233, 243, 244, 245, 249, 254, 256, 257
 Tommaso Agostiniano, santo: 209
 Tommaso d'Aquino, santo: 110, 111, 158
 Tommaso da Villanova, santo: 106
 Tonegutti, Giacomo, restauratore: 235
 Tornabuoni, Giulio, vescovo: 85
 Torre, famiglia: 30
 Toscano, Giuseppe Maria: 52
 Tradigo, Alfredo: 52
 Traiano, imperatore: 80
 Tribel, Antonio: 225, 233, 235, 237
 Trifone, santo: 187, 236
 Trinità: 24, 87, 125, 138, 238
 Trissino, Gian Giorgio: 63
 Tulanowski, Elaine G.: 52
 Turcan-Verkerk, Anne-Marie: 80
 Turner, Nicolas: 201
 Urbano II, papa: 54
 Valaiti, Cristian: 259
 Valania: p. 200
 Valcanover, Francesco: XV, XVII, 17, 23, 24, 25, 110, 114, 118, 119, 200, 205
 Valentinelli, Giuseppe: 84
 Valentinis, Giuseppe Umberto, restauratore: 51
 Valeria, santa: 149, 154, 166
 Valeriano, Giovanni Pierio: 63, 82, 83
 Valla, Lorenzo: 80, 81
 Vasari, Giorgio: 13, 26, 114, 118, 209, 210, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 221
 Vauchez, André: 54
 Vecce, Carlo: 80, 81, 82
 Vecchietta (Lorenzo di Pietro), pittore: 6, 30
 Vecellio, Agostino, fonticaro: 69, 79
 Vecellio, Alessandro, notaio: 58
 Vecellio, Andrea, notaio: 60, 79
 Vecellio, Antonio di Agostino, notaio, giuriconsulto e consigliere: 63, 64, 69, 75, 76, 83, 89
 Vecellio, Biondaile, sposa di Vecellio, Tommaso da Pozzale: 25
 Vecellio, Conte: 79
 Vecellio, Cesare, pittore: 24, 27, 60
 Vecellio, famiglia: 25, 60, 79
 Vecellio, Francesco, pittore: XVI, XVII, 10, 11, 12, 13, 14, 19, 24, 25, 59, 60, 73, 76, 79
 Vecellio, Gregorio: 24
 Vecellio, Lucia: 24
 Vecellio, Marco, pittore: 19
 Vecellio, Orazio, pittore: 19
 Vecellio, pittori: 17, 18, 26, 245
 Vecellio, Tiziano, vedi Tiziano Vecellio
 Vecellio, Tiziano di Vecello, notaio: 62, 69, 82, 85
 Vecellio, Tommaso da Pozzale, notaio: 15, 25
 Vecellio, Vecellone: 59
 Vecellio, Vincenzo di Vecellone, notaio: 59, 69, 78, 85, 86, 96, 97
 Velluti, Federico: 25

Venanzio Fortunato, santo: 46, 53
 Venier, Bernardino, vescovo: 139
 Ventura, Leandro: 51, 238
 Venturi, Adolfo: 74, 86, 107, 114, 118, 130, 200, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 216, 217, 218, 220, 221
 Venturi, Lionello: 113, 209, 210, 216, 220, 221, 230, 243
 Venturini, Domenico: 207, 210, 213, 214, 221, 225, 227, 229, 233, 234, 235, 237
 Vermehren, Augusto, restauratore: 227
 Veronica, santa: 49, 54, 176
 Vertova, Luisa: 114, 202, 207, 209, 216, 218, 219, 220, 221
 Verzolini, Baldassarre: 73
 Vesnaver, Giovanni: 238
 Vianelli, Girolamo: 207
 Villa, Giovanni C. F.: 20, 259, 260
 Villabruna, Giacomo: 79
 Villasclaras, Pietro: 85
 Vincenti, Giorgio, pittore: 234
 Vincenzo dalle Destre o Dai Destri, pittore: 231
 Vincenzo della Corte: 213
 Vitale, santo: 120, 149, 154, 158, 166, 215, 216, 236
 Vitelli Casella, Alessandro: 122
 Vito, santo: 11
 Vittore, Paolo: 62
 Vittore, santo: 32, 45, 53
 Vittore Belliniano (Vittore di Matteo), pittore: 115, 117
 Vitulino da Serravalle, pittore: 5, 21
 Vivarini, Alvise, pittore: 3, 4, 6, 7, 19, 104, 105, 115, 117, 224
 Vivarini, Bartolomeo, pittore: 6, 7, 9, 117
 Vivarini, pittori: 6, 26, 29, 30, 126, 253
 Vizzutti, Flavio: 18, 19, 119
 Volfango di Ratisbona, santo: 23, 45
 Volpin, Ferruccio, restauratore: 114, 122, 243, 244, 245, 246
 Volpin Marco: 208
 Volpin, Serafino: 208
 Volpin, Stefano: 208
 Vovelle, Michel: 54
 Waagen, Gustav Friedrich: 208
 Walcher, Maria: 222, 234
 Walker, John: 208
 Wallert, Arie: 260
 Waterhouse, Ellis K.: 223
 Wazbinski, Zygmunt: 52
 Welker, Klaus: 54
 Weppelmann, Stefan: 19
 Widmanstetter, Johann Albrecht: 80, 81
 Wittgenstein, Ludwig, filosofo: XVI
 Wolf, Gerhard: 54
 Wolters, Wolfgang: 219, 220
 Wright, John: 52
 Zaccaria, pievano: 89
 Zaccaria, profeta: 168, 171, 175, 180, 226, 228, 229
 Zacchi, Luigi: 118
 Zampetti, Pietro: 51, 110, 114, 115, 119, 200, 202, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 226, 228, 230, 239
 Zanchi, Antonio, pittore: 210
 Zanderigo, Francesco: 78
 Zanderigo Rosolo, Giandomenico: 15, 16, 17, 58, 77, 78, 79
 Zandiano, Antonio, vedi Rosso, Antonio
 Zandonella Somerta, Andrea: 23
 Zandonelli, Caterina: 30
 Zanetti, Antonio Maria: 200, 209, 215, 216, 217, 218, 220
 Zangrando, Fiorello: 82
 Zanini, Girolamo: 73
 Zanutto, Sandro: 118
 Zaudiano, Antonio, vedi Rosso, Antonio
 Zecchinelli, Giovanni Maria: 20
 Zennaro, Giovanni, restauratore: 51, 107, 112, 113, 118, 122, 126, 235, 243, 244
 Zeno, vedi Genova
 Zerbini, famiglia: 79
 Zeri, Federico: 19, 23, 118, 231, 232
 Ziliotto, Baccio: 211, 214, 225, 233, 235, 236, 237, 239
 Zinelli, Federico Maria, vescovo: 117
 Žitko, Salvator: 211, 226
 Zlamalik, Vinko: 200
 Zolberg, Vera L.: XVI
 Zoldano, Antonio, vedi Rosso, Antonio
 Zorzanello, Pietro: 85, 86
 Zorzi, Alvise: 209
 Zorzi, Alvise, notaio: 215
 Zorzi, barbier di Pirano: 156, 158
 Zucchini, Tommaso Arcangelo: 218
 Zuffi, Stefano: 114, 207, 216, 218, 220

INDICE DEI LUOGHI

Non sono indicizzati per le molte occorrenze Pozzale (Pieve di Cadore) e la chiesa di San Tommaso apostolo di Pozzale (Pieve di Cadore).

Abano Terme: 20
Adriatico, mare: 107, 219
Alessandria d'Egitto: 46, 219
Alpi: 22
Ampezzano: 219
Ampezzo (Cortina d'Ampezzo): 58, 77, 89
 chiesa di Santa Caterina: 5
 chiesa di San Giacomo: 88
Amsterdam, Rijksprentenkabinet: 36, 37
Ancona: 24
 chiesa di San Francesco: 10
Antelão, monte: 78, 87, 99, 119
Anzù (Feltre), santuario dei Santi Vittore e Corona: 7
Aquilaia: 54, 61, 62, 63, 66, 77, 81, 82, 86, 88, 91, 93
Arre: 114
Atlanta (GA): 223, 236
 High Museum of Art, Samuel H. Kress Collection: 201
Auronzo di Cadore: 27, 67, 82, 89, 125
 chiesa di Santa Giustina: 88, 91
Avignone: 204, 205
 Musée de Petit Palais: 204

Barbeano (Spilimbergo): 9
Basilea, Collezione R. von Hirsch: 218
Bassano del Grappa: 30, 84, 118
 chiesa di San Bernardino: 22
 Collezione Zanchetta: 118
 convento di San Sebastiano: 84
 monastero di San Girolamo: 68
 Museo Civico: 22
 Ospedale di San Paolo: 84
Belgrado: 203
Belgrado, Narodni muzej: 51, 112, 131, 135, 199,
Bellunese: 3, 9, 13, 18, 20, 27, 28, 118
Belluno: 4, 8, 10, 16, 18, 20, 22, 32, 61, 78, 79, 80, 108, 109, 110, 118, 119, 121, 122, 245
 Archivio privato Fabbiani: 78
 Archivio Vescovile: 53, 86, 113, 121, 122
 chiesa della Beata Vergine delle Grazie (in antico chiesa di Sant'Andrea): 32
 chiesa di San Giorgio: 7
 chiesa di San Giuseppe: 11, 13
 chiesa di San Nicolò di Caleipo: 19
 chiesa di Sant'Andrea, vedi chiesa della Beata Vergine delle Grazie
 chiesa di Santa Croce: 10, 11
 chiesa di Santa Maria dei Battuti: p. 4
 chiesa di Santa Maria delle Grazie, vedi chiesa della Beata Vergine delle Grazie
 chiesa e monastero delle benedettine di San Gervasio: 108, 109
 Museo Civico: 24
 Scuola dei Battuti: 21

Bergamasco: 20, 57, 117
Bergamo: 200, 239
 Accademia Carrara: 49, 51, 132, 164, 196, 197, 198, 199, 224, 251, 259
 Collezione Suardi: 223
Berlino: 24, 176, 202, 204, 205, 226, 227, 229, 230, 253
 collezione privata: 115
 Kupferstichkabinett: 176, 183
 Staatliche Museen, Gemäldegalerie: 10, 11, 136, 138, 158, 170, 176, 205, 209, 251, 253, 259
Blois: 80, 81
Bologna: 114, 121, 122, 246
Bordeaux: 46
Brescia: 80, 81, 206, 215, 235, 239
 chiesa di San Giovanni Evangelista: 138, 140, 205
 chiesa dei Santi Nazario e Celso: 10, 51, 138
 Collezione Averoldi: 205
 Pinacoteca Tosio Martinengo: 224, 239
 Scuola della Carità: 206
Bresciano: 57
Bressanone: 8, 59
Bribano (Sedico): 25
Brindisi: 69, 85

Cadore: V, XVII, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 54, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 77, 78, 79, 82, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 105, 106, 107, 108, 112, 113, 115, 116, 118, 119, 121, 123, 124, 125, 126, 186, 215, 243
Cadorino: IX, XI, 82
Caen: 204, 205, 223
 Musée des Beaux Arts: 51
Calalzo di Cadore: 59, 124
 chiesa di San Biagio: 86, 126
Caorle: 63
Capo Finisterre: 49
Capodistria/Koper: 15, 41, 57, 107, 129, 138, 148, 149, 156, 171, 176, 191, 193, 196, 197, 206, 210, 211, 212, 213, 214, 218, 221, 224, 226, 227, 228, 229, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238
 Archivio Municipale: 212, 232
 Archivio Regionale (Pokrajinski Archiv): 223, 232
 cattedrale dell'Assunta e di San Nazario: 36, 110, 111, 112, 138, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 162, 163, 164, 165, 168, 171, 175, 176, 178, 179, 180, 182, 183, 190, 191, 193, 197, 204, 210, 211, 214, 215, 222, 225, 226, 227, 228, 229, 233, 234, 235, 237
 chiesa dell'Assunta e del beato Elio, detta la Rotonda: 189, 191, 233
 chiesa di San Giacomo in Brolo: 235
 chiesa di San Nicolò: 190, 191, 193, 233, 234
 chiesa di San Tommaso: 139, 193, 210, 233, 234, 235

 chiesa di Sant'Anna: 41, 51, 117, 119, 194, 196, 207, 237
 Municipio: 214, 215, 232, 235, 236
 Museo Civico di Storia e d'Arte: 148, 151, 235, 237
 Palazzo Pretorio: 214
 Palazzo Pretorio, Sala del Consiglio: 148, 233
 Pokrajinski muzej/Museo regionale: 237
 Porta della Muda: 149
Caporetto/Kobarid: 108
Carinzia: 18, 67
Carnia: 3, 5, 8, 9, 18, 20, 28, 29, 81
Carniola: 67
Cassione/Košljun (Veglia / Krk), chiesa di Santa Maria: 51
Carzago di Calvagese della Riviera (Brescia), Fondazione Luciano e Agnese Sorlini: 259
Cèneda (Vittorio Veneto): 8, 14, 15, 31, 61, 62, 63, 64, 69, 73, 74, 80, 81, 83, 84, 85, 88
 cattedrale: 80, 85
 Seminario dei chierici: 80
Cenedese: 18
Chiapuzza (San Vito di Cadore), chiesa di San Floriano: 5, 6, 27
Chicago (MA), Art Institute of Chicago, Leonora Hall Gurley Memorial Collection: 198
Chioggia: 107, 110, 111, 112, 119, 120, 139, 143, 144, 165, 196, 199, 207, 208, 209, 220, 223, 224, 237
 chiesa di San Domenico: 11, 119, 139, 142, 174, 204, 207
Cittadella: 85
Cividale del Friuli: 67, 80, 83, 86
Cividale di Belluno: 73
Civitavecchia: 62, 82, 92
Clermont: 54
Comelico: 17, 18, 88, 89
Concordia Sagittaria: 81
Conegliano: 4, 14, 51, 61, 80, 81, 85
 convento di Santa Maria Mater Domini: 4
Contràs di Cadore: XV, 99, 105
Copenhagen: 39, 198, 206, 233
 Statens Museum for Kunst: 36
 Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamling: 39, 50, 111, 191, 189, 203
Corte (Mel): pp. 8, 23
Cortina d'Ampezzo, vedi Ampezzo
Cortona: p. 85
Costa (Vittorio Veneto): 8, 23
 chiesa di San Silvestro: 19, 21, 23, 25, 31
Costantinopoli: 220
Costanza: 47
Cremona, Museo Civico: 24

Dalmazia: 20
Dolomiti: 111, 119
Domegge di Cadore: 5, 21, 53, 67, 68, 89, 125
 chiesa di san Giorgio: 9, 88, 91, 116
Dont di Zoldo (Forno di Zoldo): 16
 casa Lazzaris-Brustolon: 8

Dresda: 106, 139, 144, 192, 193, 205, 206, 207, 208, 222, 233
 Kupferstich-Kabinett: 138, 141
 Dublino, Collezione E. A. McGuire: 223

San Pietro di Feletto, Pieve: 55
 Feltre: 4, 7, 10, 13, 32, 45
 chiesa di Santo Spirito: 4
 Feltrino: 3, 7, 9, 13, 18, 20, 27
 Ferrara: 9, 47, 204, 219
 Collezione Roberto Canonici: 204
 Pinacoteca Nazionale: 126
 Firenze: 85, 227, 239
 Collezione Contini Bonacossi: 41, 115, 199, 202, 203, 205
 Galleria degli Uffizi: 183, 192, 198, 206, 207, 211, 218, 224, 230, 231, 237
 Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: 148, 158, 160, 204, 209
 Istituto Germanico di Storia dell'arte, Fototeca: 3, 40, 105, 107, 229, 230, 243
 Fol (Mel): 8
 Follina: 23
 chiesa abbaziale di Santa Maria: 8
 Fonzaso: 30
 Forni di Sopra: 5, 29
 Francia: 61, 62, 81, 219
 Fratta di Caneva (Caneva), chiesa parrocchiale: 115
 Fratta di Oderzo: 80
 Friuli: 3, 5, 7, 8, 15, 16, 18, 20, 24, 26, 27, 29, 84, 116, 124
 Friuli Occidentale: 14

Galizia: 49
 Gallia: 46, 47
 Gateshead-on-Tyne, Collezione Bindam: 228
 Gazzada, Collezione Cagnola: 201, 202
 Gemona: 239
 Santuario di Sant'Antonio: 119, 194, 196
 Genova, chiesa di San Bartolomeo degli Armeni: 54
 Germania: 63
 Gerusalemme: 62
 Gorizia: 219
 Gradisca: 219
 Grisignana/Grožnjan: 238
 Grumello de' Zanchi (Zogno): 131, 201, 219
 chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta: 51, 133, 134, 201, 202

Hall: 85
 Houston (TX): 11, 25
 Museum of Fine Art: 10
 Imola: 62
 Isonzo, fiume: 219
 Istria: 10, 15, 20, 107, 129, 148, 155, 160, 186, 189, 206, 210, 211, 212, 215, 220, 221, 232, 233, 238

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle: 230
 Kobarid, vedi Caporetto
 Koper, vedi Capodistria
 Košljun, vedi Cassione

Laggio di Cadore (Vigo di Cadore), chiesa di Santa Margherita in Salagona: 5

Lago (Revine Lago), chiesa parrocchiale: 14
 Làgole (Calalzo di Cadore): 17
 Lentiai, chiesa di San Pellegrino: 32
 Libano (Sedico), chiesa: 22
 Lione: 80, 81
 Londra: 21, 106, 167, 180, 184, 223, 228, 230
 British Museum: 36, 147, 148, 163, 168, 176, 221, 222
 British Museum, Departement of Prints and Drawings: 147, 171
 Collezione Nicholson: 182, 183, 197, 199
 Collezione Oppenheimer: 130
 Collezione Terence Mullaly: 160, 183, 195, 197, 199, 223, 230
 National Gallery: 39, 205
 The Royal Academy: 204
 Wallace Collection: 51
 Lorenzago di Cadore: 67, 89
 chiesa dei Santi Ermacora e Fortunato: 88
 Los Angeles (CA), The J. Paul Getty Museum: 201, 251
 Lozzo di Cadore: 67, 125
 chiesa di San Lorenzo: 91
 Lucija, vedi Santa Lucia
 Luzern, Kunst-und-AntiquitätenAuktionen (Lucerna, Casa d'aste Fischer): 185, 230

Madrid, Collezione Thyssen Bornemisza: 205
 Madrid, Museo del Prado: 10
 Magonza: 85
 Mainz: 145
 Malibù (CA), The J. Paul Getty Museum: 229
 Mantova, Palazzo Ducale: 41, 51
 Marca Trevigiana: 7, 20, 24, 48
 Marche: 6, 29
 Marignano: 219
 Marmarole: XV, 99, 105
 Mel: 14, 22, 31, 32
 chiesa parrocchiale: 32
 Mestre: 115, 117, 203
 Mestre, chiesa di San Rocco: 51
 Milano: 47, 198, 223
 Biblioteca Ambrosiana: 81
 Collezione Luigi Bonomi: 202
 Collezione Carlo Foresti: 115
 Museo Diocesano: 175
 Pinacoteca di Brera: 4, 149, 155, 204, 209, 224, 232, 249, 259
 Montecarlo, Collezione Aprozio: 185
 Montmartre (Parigi): 47
 Montpellier: 47, 48, 49
 Mosca: 228
 Mosca, Museo Puškin: 228
 Motta di Livenza: 61, 81, 82
 Murano (Venezia), chiesa di San Pietro martire: 93

Napoli: 215
 Nebbiù (Pieve di Cadore): 8, 23, 45, 53, 54
 chiesa di San Bartolomeo: 7, 45
 chiesa di San Dionisio: 47, 53, 119, 121
 New York (NY), Collezione Chiesa: 19
 Collezione Mont: 23
 Collezione Otto H. Kahn: 208
 Collezione Robert S. Minturn: 230, 231
 Metropolitan Museum of Art: 204, 205
 Newark (DE), Collezione Alana: 41

Noale: 115, 116, 117, 120,
 duomo: 107

Oderzo: 62, 80, 83
 Oltrepave (Ultra Plavis), vedi Selva di Cadore
 Oristano: 85
 Orvieto: 82
 Ovaro, chiesa di San Martino: 24

Padova: 6, 18, 29, 54, 62, 104, 112, 116, 118, 121, 215, 216, 222, 246
 convento di Sant'Antonio: 222
 Museo Antoniano: 129, 155, 160, 166, 168, 170, 172, 173
 Parigi: pp. 46, 47, 62, 80, 111, 162, 205, 253
 Abbazia di Saint Denis: 47
 Musée du Louvre: 170, 202, 209, 226
 Musée du Louvre, Cabinet des Dessins: 143, 144, 192, 216,
 Musée Jacquemart-André: p. 7, 25, 45
 Parma: 85
 Passariano (Codroipo), Villa Manin: 222
 Pavia, Certosa: 85, 237
 Pinacoteca Malaspina: 19
 Pelmo, monte: XV
 Pelòs (Vigo di Cadore): 24
 chiesa di San Bernardino da Siena: 7, 9
 Peraròlo di Cadore: 69, 99, 105
 Pescul (Selva di Cadore): 30
 Piacenza: 48, 85
 Biblioteca Comunale Landiana: 80, 81
 Piazza Brembana: 117
 chiesa di San Martino oltre la Goggia: 51
 Pietroburgo, vedi San Pietroburgo
 Pieve d'Alpago, chiesa parrocchiale: 24
 Pieve di Cadore: XV, 4, 5, 7, 10, 12, 16, 17, 22, 24, 27, 28, 50, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 72, 73, 74, 78, 79, 80, 82, 84, 87, 88, 89, 90, 94, 95, 96, 99, 104, 105, 115, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 244, 246
 chiesa Arcidiaconale di Santa Maria Nascente: 6, 8, 12, 24, 46, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 68, 72, 74, 75, 76, 84, 85, 86, 87, 91, 92, 94, 95, 108, 120, 124, 125, 126
 Archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore: 57, 79, 82, 86, 88, 89, 90
 Archivio della Magnifica Comunità di Cadore: 78, 82, 83, 87
 Loggia Municipale: 10, 12
 Oratorio di Casa Zamberlani: 7, 22
 Ospedale di Sant'Antonio: 62
 Scuola di Santa Maria dei Battuti: 7
 Pirano: 15, 57, 104, 110, 119, 139, 155, 156, 158, 160, 163, 164, 165, 168, 193, 199, 211, 212, 213, 216, 220, 221, 222, 224, 226, 231, 236
 altura di Mogoron: 222
 castello di San Giorgio: 222
 chiesa di San Francesco: 36, 129, 155, 156, 160, 166, 168, 170, 172, 173, 195, 205, 222
 chiesa di San Nicolò: 156, 222
 chiesa di Sant'Ermacora: 156, 222
 cimitero ebraico: 156, 222
 collegiata di San Giorgio: 139, 222
 Marzana, località: 222
 Municipio: 231, 236

- Piazza Vecchia: 222
 punta della Salute: 222
 Ufficio delle Saline: 231, 233, 236
 Pola: 138, 228, 229, 237
 Regio Museo dell'Istria: 227
 Port Washington (NY): 228
 Porto, vedi Civitavecchia
 Portole: 238
 chiesa parrocchiale di San Giorgio: 238
 Praga: 106
 Prato, cattedrale, cappella della Sacra Cintola: 52
 Princeton (NJ): 220
 University Art Museum: 219
 Provesano (San Giorgio della Richinvelda): 9, 23
 Puglie: 117
 Pusteria: 18

 Recanati: 51
 Recoaro Terme, chiesa di Sant'Antonio: 84
 Rimini: 48
 Rocca Pietore, chiesa parrocchiale di Santa Maria Maddalena: 46
 Roma: 47, 48, 50, 54, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 74, 82, 84, 85, 86, 90, 93, 97, 126, 220, 237
 Basilica di San Marco Evangelista al Campidoglio: 82
 Basilica di San Pietro, Cappella di Matilde di Canossa: 54
 chiesa di San Silvestro in Capite: 54
 Collezione Sterbini: 223
 Palazzo di San Marco: p. 83
 Palazzo Venezia: 118
 Romagna: p. 48
 Rotterdam: 182, 183, 239
 Museum Boijmans Van Beuningen: 198
 Rovigliana (Recoaro Terme): 84
 Rovigno / Rovinj, chiesa dei Santi Giorgio ed Eufemia: 235

 Sacile: 9, 115
 Saluzzo: 85
 San Fior di Sopra (San Fior): 111
 chiesa parrocchiale: 51
 San Gregorio nelle Alpi: 13
 chiesa: 111
 San Michele, Isola di (Venezia): 93, 96
 San Nicolò di Comelico, chiesa parrocchiale: 9, 18, 23
 San Paolo del Brasile, Collezione Miani: 22
 San Pietroburgo: 106
 San Polo di Piave, chiesa di San Giorgio: 22
 San Vito al Tagliamento: 5
 San Vito di Cadore: 27, 29, 88, 89
 chiesa della Beata Vergine della Difesa: 12
 chiesa dei Santi Giacomo e Filippo: 92
 Sant'Andrea di Bigonzo (Vittorio Veneto), Pieve di Sant'Andrea: 7, 19
 Sant'Antonio/Sv. Anton (Capodistria/Koper), chiesa di Sant'Antonio: 238
 Santa Barbara (CA): 231
 University of California, University Art Museum: 230
 Santa Lucia / Lucija (Portorose / Portorož), cappella: 160, 167, 186, 195, 211, 216, 236
 Santo Stefano di Comelico: 88, 92
 Santiago di Compostela: 49
 Sappada: 18
 Sargnano (Belluno), chiesa parrocchiale di Santa Maria: 19, 23
 Saunia: 91
 Schio, chiesa di San Cristoforo: 68
 Ospedale di San Giacomo Maggiore: 84
 Scuola dei Battuti: 84
 Sedico: 13, 24
 Sedico, chiesa: 10
 Selva di Cadore: 6, 8, 29, 30, 82, 89
 chiesa di San Lorenzo: 9, 14, 23, 24, 29, 32, 88
 Serravalle (Vittorio Veneto): 5, 14, 16, 23, 29, 32
 duomo di Santa Maria Nova: 107
 Siena: 81
 Sirtori: 199
 chiesa parrocchiale: 166, 175
 Sottoselva, vedi Selva di Cadore
 Spagna: 219
 Spilimbergo: 9
 Spinea: 99, 104, 115, 117
 chiesa parrocchiale: 131
 Stiria: 67
 Stoccarda: 111, 115, 120, 145, 165, 171, 204, 205, 209, 223, 224
 Staatsgalerie: 110, 111, 115, 144, 146, 158, 204, 205, 209
 Strasburgo, Musée des Beaux Arts: 51, 203

 Tai di Cadore (Pieve di Cadore): 7, 13, 99, 105
 Tirolo: 6, 8, 67
 Tisoi (Belluno): 108, 110, 118, 119, 121, 123
 chiesa parrocchiale dei Santi Severo e Brigida: 108, 109
 Torino, Collezione Sperati: 239
 Toscana: 52
 Tossignano (Borgo Tossignano): 62
 Trànego, monte: 99, 105, 117, 126
 Trentino: 7, 17
 Trento: 82
 Trevigiano: 9, 20, 115, 117
 Treviri: 82
 Treviso, abbazia di Santa Maria del Pero: 220, chiesa di San Francesco: 151, 156, 162, 232, Collezione Dionisio Brugnera: 239
 Collezione Montermumici: 8, 16
 Museo Civico: 8, 16
 Trichiana: 32
 Trieste: 189, 197, 202, 213, 221, 227, 233, 235, 238, 239
 cattedrale di San Giusto: 186, 193, 195, 196, 233, 235
 chiesa di San Pietro: 235
 Civico Museo Sartorio: 51, 139, 148, 160, 167, 189, 191, 192, 193, 195, 224
 Collezione Basilio: 135, 194, 195, 196, 202, 239
 Sala del Maggior Consiglio: 195, 235
 Tucson (AZ): 160
 University of Arizona, Museum of Art, Samuel H. Kress Collection: 169
 Tudàio, monte: 99, 105
 Tulsa (OK), Philbrook Museum of Art: 51, 99, 115, 131
 Philbrook Museum of Art, Samuel H. Kress Collection: 135

 Udine: 62, 68, 84, 93, 94, 125, 190, 202, 211, 222, 231, 239
 Archivio della Curia Arcivescovile: 79, 87, 93
 Archivio Capitolare: 90
 Archivio di Stato: 83
 Archivio Liruti: 83
 Archivio Notarile: 24
 Biblioteca Bartoliniana: V, 116
 Civici Musei: 251
 collezione privata: 24
 Umbria: 117
 Urbino: 81

 Val Belluna: 18
 Val Brembana: 20
 Val di Zoldo: 23
 Val Fiorentina: 8, 18, 23
 Val Seriana: 20
 Valle di Cadore: 14, 22, 45, 58, 62, 64, 67, 68, 69, 74, 79, 84, 85, 87, 89, 94, 95, 99, 102, 116
 chiesa parrocchiale di San Martino: pp. 12, 13, 14, 69, 84, 85, 88, 91
 Valle di Fasano (Portorose / Portorož): 236
 Varese, Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Castello di Masnago: 197, 198
 Vedorcia (Pieve di Cadore): 87
 Venàs (Valle di Cadore): 23
 chiesa di San Marco: 8, 59
 Veneto: 14, 54, 62, 69, 113, 132, 215, 219
 Venezia: XV, XVII, 3, 4, 6, 13, 15, 16, 18, 22, 23, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 39, 47, 51, 57, 58, 60, 61, 62, 67, 68, 69, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 88, 99, 104, 106, 107, 110, 116, 117, 119, 120, 138, 148, 149, 154, 156, 169, 186, 199, 200, 207, 210, 211, 212, 213, 215, 218, 219, 222, 227, 230, 231, 235, 238, 239, 243, 246, 247, 258, 260
 Archivio di Stato: 215, 232
 Archivio di Stato, Raccolta Terkutz: VII
 Archivio Storico del Patriarcato di Venezia: 215
 Biblioteca del Museo Correr: 85
 Biblioteca Nazionale Marciana: 13, 21, 26, 85, 93, 96, 99, 104, 105, 116
 Ca' d'Oro: 170, 204, 226
 Ca' Rezzonico, Collezione Mestrovich: 195, 196
 chiesa di San Domenico di Castello: 207
 chiesa di San Giobbe: 158, 170, 202, 205, 218, 226
 chiesa di San Giorgio Maggiore: 155, 159, 220
 chiesa di San Vidal: 115, 139, 149, 154, 160, 166, 206, 211, 215, 216, 221, 223, 236
 chiesa di Sant'Antonio di Castello: 154, 157, 164, 217
 chiesa di Santa Fosca: 49, 51, 99, 115, 131,

- 131, 199, 200, 201, 203, 216
 chiesa di Santa Maria Formosa: 51
 chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari: 10, 15, 206
 chiesa dei Santi Giovanni e Paolo: 120, 208
 chiesa della Madonna dell'Orto: 203
 Collezione Cadorin: 22, 28
 Collezione Italo Brass: 207
 Collezione Salvatore Orsetti: 224
 collezione privata: 239
 Fondaco dei Tedeschi: 13
 Gallerie dell'Accademia: 7, 21, 22, 1 12, 113, 126, 151, 154, 156, 157, 158, 162, 170, 202, 204, 205, 210, 217, 224, 225, 227, 243, 247, 251, 259
 Giudecca: 89
 Musei Civici Veneziani, Collezione Cini: 53
 Museo Correr: 24, 51, 132, 199, 205, 251, 260
 Palazzo dei Camerlenghi: 154, 219
 Palazzo Ducale: 112, 154, 158
 Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio: 110, 119
 Scuola dalmata dei Santi Giorgio e Trifone, detta di San Giorgio degli Schiavoni: 110, 119, 120, 170, 171, 183, 186, 187, 196, 204, 205, 220, 225, 227, 228, 231, 232, 236
 Scuola dei Tessitori: 231
 Scuola di Santa Maria degli Albanesi: 201, 204, 206
 Scuola di Santo Stefano: 144, 145, 155, 209, 216, 232, 249
 Scuola Grande di San Marco: 217
 Venzone: 21, 27
 chiesa di San Giovanni: 21
 Verona: 80, 93
 Basilica di San Zeno: 258
 Museo di Castelvecchio: 41, 118, 253, 259, 260
 Vestfalia: 6, 28
 Vicenza: 62, 68, 69, 72, 84, 94, 95
 Archivio Diocesano: 84
 Loggia del Capitano: 11
 Vienna: 106, 202, 204, 218, 221, 224, 239
 Vigo di Cadore: 5, 18, 27, 28, 31, 60, 67
 Biblioteca Storica Cadorina: 21, 50, 53, 83, 84, 114, 116, 125
 chiesa della Madonna della Difesa: 61, 82
 chiesa di San Martino: 8, 31, 88, 91
 chiesa di Sant'Orsola: 6, 8, 16, 27
 Oratorio di Sant'Orsola: 5, 27
 Villafranca: 219
 Vinigo (Vodo di Cadore), chiesa di San Gio-
 vanni Battista: 14, 59
 Vissà di Cadore (Pieve di Cadore): 7, 28
 Vittorio Veneto: 7, 19
 Archivio Diocesano: 80
 Biblioteca del Seminario Vescovile: 100, 124
 chiesa parrocchiale di Santa Maria del Meschio: 115
 Seminario: 53
 Vodo di Cadore: 87
 Voghera: 47
 Walham (MA): 23
 Walham (MA), Rose Art Museum of Brandeis University: 8
 Washington (D. C.), National Gallery: 143, 180, 202
 Wateringbury Place, Kent, Collezione T. B. Brocklebank: 223
 Zagabria: 200
 Strossmayerova galerija starih majstora: 51, 132, 199
 Zara: 112, 120, 202, 207
 cattedrale di Sant'Anastasia: 138, 203
 Zèrmen (Feltre): 4, 46
 chiesa parrocchiale di San Dionisio: 45, 46

REFERENZE FOTOGRAFICHE

- Amsterdam, Rijksprentenkabinet 7.
 Belluno, Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Belluno-Feltre 3, 26.
 Belgrado, Narodni muzej 42, 43.
 Bergamo, Comune di Bergamo - Accademia Carrara 30, 115.
 Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie 2, 44, 45, 46.
 Chicago (MA), Art Institute of Chicago 117.
 Chioggia, Polo Culturale Diocesi di Chioggia 49, 83.
 Copenhagen, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamling 8.
 Dresda, Staatliche Kustsammlungen, Kupferstich Kabinett 48.
 Firenze, Archivio Fotografico Scala 59, 73.
 Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut - Fototeca per gentile concessione 1, 119.
 Gianluca Poldi 6, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135.
 Giovanni Porcellato, Ramon di Loria (T reviso), tavole XVII-XXVII, pp. 5, 27, 31, 32, 33, 34 35, 36, 37, 55, 57, 58, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 76, 79, 81,82, 85, 86, 87, 88, 104, 105, 106.
 Londra, British Museum, Departement of Prints and Drawings 54, 80.
 Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins 51.
 Stefano Pizziolo 10, 12, 13, 14, 16, 17.
 Stoccarda, Staatsgalerie 52, 53.
 Trieste, Musei Civici di Arte e Storia, 108.
 Trieste, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia, Archivio Fotografico. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali 56, 75, 103, 107, 109.
 Tucson (AZ), University of Arizona, Museum of Art 77.
 Udine, Arcidiocesi di Udine, Archivi storici - Biblioteche storiche fig. p. IV, 11.
 Varese, Musei civici di Varese, Castello di Masnago 116.
 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana 4, 19, 24, 25.
 Venezia, Scuola dalmata dei Santi Giorgio e Trifone 101.
 Venezia, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso, Archivio Fotografico. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali 11, 118, 120, 121, 122.
 Venezia, Università Ca' Foscari, Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici "Giuseppe Mazzariol", Fototeca di Antonio Morassi 38, 39, 40, 41, 98, 99, 101.
 Venezia, Fondazione Musei Civici - Archivio Fotografico 28, 63, 109, 111, 112, 113, 114.
 Zagabria, Strossmayerova Galerija starih majstora 29.
 Washington, The National Gallery of Art 50.

Finito di stampare
nel mese di agosto 2012
presso

GRAFICA6

Scandolara di Zero Branco, Treviso
su carta Hello Silk di Polyedra

